3 1761 04609706 9

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/friedrichhebbeld00bast

13

951

26.0.C.
14/2/19

FRIEDRICH HEBBEL

DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

—

Fénelon, critique d'art.

A LA LIBRAIRIE ACADÉMIQUE PERRIN

—

La Mère de Gœthe, d'après sa correspondance.

EN

HEBBEL, DRAMATISTE ET CRITIQUE

OMME ET L'ŒUVRE

ARIA-MAGDALENE,

GÉDIE RÉALISTE ADAPTÉE A LA SCÈNE FRANÇAISE

AIS CRITIQUES

HORISMES

La vie de l'homme, intellectuelle et physique, est basée sur l'antagonisme d'une saine assimilation et désassimilation. »

HEBBEL.

13-3582
11/12/14

PARIS
ÉMILE LAROSE,
ÉDITEUR,
11, RUE VICTOR-COUSIN
1907.

INTRODUCTION

Friedrich Hebbel

L'homme et l'œuvre

Quel est, des écrivains classiques de l'Allemagne, celui qui vous semble le plus français ? Joli sujet de dissertation littéraire, question moins paradoxale que séduisante, à laquelle on peut répondre, selon son tempérament et le point de vue où l'on se place, de diverse manière. Tel optera pour Gœthe, humaniste et psychologue, tel autre pour Schiller, qui semble tout nourri d'éloquence latine et qui évolua du radicalisme de Rous-

seau à la philosophie de l'histoire de Montesquieu. Tel autre enfin retiendra le nom de Lessing, qui unit au sentimentalisme de Diderot la dialectique acérée de Voltaire. Et même chez des auteurs de moindre génie, chez Klopstock, chez Wieland, on pourrait relever bien des traits, qui leur donnent quelque ressemblance avec Chénier et Voltaire, ou Marmontel et Lebrun-Pindare. Pour d'autres écrivains, plus proches de nous, la comparaison a déjà été souvent faite : il y a de la gouaillerie voltairienne dans l'humour germanique de Henri Heine, et dans ses lieds, du lyrisme douloureux de de Musset. — Au reste, c'est déjà beaucoup qu'un tel problème puisse être posé.

Il serait périlleux de retourner la question. Et pourtant, si l'on se demandait quel est, des grands écrivains de l'Allemagne,

celui qui se rapproche le moins des Français, on pourrait assez naturellement répondre : Friedrich Hebbel, et l'on serait d'autant plus tenté de faire cette réponse, qu'on aurait fréquenté plus diligemment ce poète. Ses œuvres dramatiques incitent à le connaître davantage. Son *Journal*, si abondant et curieux, attire dans son intimité et mieux on connaît l'homme, plus il masque l'auteur, plus il vous apparaît singulier, original, si « autre », qu'il en devient parfois presqu'antipathique. Mort, il demeure ce qu'il fut dans sa vie : un homme d'abord peu facile. Mais ce ne sont point les amitiés les moins sûres qui débutent par un sentiment de répulsion. Un antagonisme nettement marqué précède souvent une union qui sera féconde. S'il est vrai, que pour bien haïr, il faut avoir aimé, peut-être n'est-il pas faux

de dire : que pour bien aimer, il faut avoir haï. Hebbel ne cherche pas à capter les bonnes grâces du public, dont son génie lui permet de se passer ; il n'est point l'homme des amabilités salonnières, ni quémandeur de popularité. Il est sincère jusqu'à la témérité. Aussi a-t-il vécu isolément, profondément.

Pour l'époque à laquelle il vivait, Hebbel a beaucoup voyagé et son existence est sans variété. Il a passé de la misère plébéienne à la gloire, du besoin à l'aisance. Son esprit s'est approfondi, mais l'homme, en lui, est resté le même. Bloc de granit puissant, sévère, que la vie a balloté sans le briser. Comme la plupart de ses héros, Hebbel fut l'homme du soliloque grandiose, enfermant dans son moi l'intense contemplation du monde et de l'humanité par l'individu. Il

n'y a point de solution de continuité dans sa vie : son enfance solitaire, misérable, est intimement jointe aux suprêmes années de sa vie. Dans une des dernières œuvres de ce poète alors heureux, célèbre, on retrouve encore l'idée, qui fut la clé de voûte de son existence : « Vivre veut dire : être profondément solitaire ». Il avait autrefois exprimé cette même pensée dans un symbole poétique : « Dieux, je n'exige pas beaucoup ! Je suis prêt à faire ma demeure d'un coquillage, mais je ne saurais y habiter que s'il est roulé par l'Océan ».

Une existence étroite, bercée par de grandes pensées, par le lointain bruissement de la mer, telle fut l'enfance et la jeunesse de Hebbel. Il naquit, le 18 mars 1813, dans un village du Holstein, à Wesselburen, qu'une lieue sépare de la mer du Nord. Le futur

poète, aîné de la famille, reçut les prénoms de Christian Friedrich, que portent alternativement les rois du Danemark, dont le duché de Holstein faisait alors partie. La bourgade où était né Friedrich Hebbel, se trouve dans la Dithmarsch (Marche Teutonne). Ce petit pays a joué à plusieurs reprises, au moyen-âge et à l'époque moderne, un certain rôle. La race bas-saxonne, d'où sont issus ses habitants, s'y est maintenue dans une assez grande pureté. Pendant longtemps, les gens de la Dithmarsch ne se mariaient guère qu'entr'eux. Ils formaient une grande famille et les caractères de la race ne pouvaient ainsi que s'accentuer. Grands, blonds, durs à la peine, ils ont gardé de leurs luttes contre la mer une humeur batailleuse, une opiniâtreté sévère. La marche fertile qu'ils habitent, ils l'ont lentement, patiem-

ment conquise ; ils ont forcé l'océan à battre en retraite. Aussi aiment-ils d'un jaloux amour leur terre, leur plaine, leurs prairies vertes, bordées d'un côté par les bas-fonds sablonneux où brille la mer, de l'autre par la ligne bleuâtre des collines, où jadis les vagues déferlaient. Les canaux, les digues, les monticules, élevés artificiellement pour y bâtir des maisons, des villages, rompent la monotonie du paysage. Ces Saxons habitués à lutter contre les éléments, forcés parfois d'en subir les colères dévastatrices, ont souvent secoué le joug, quel qu'il fût, qui voulait les contraindre. Individualistes, ils ont de bonne heure atteint, ou plutôt recouvré, une sorte d'autonomie et formé comme une république, qui s'administrait librement avec un conseil élu. Comme ils tenaient à leur ancienne liberté, les habitants de la pro-

vince gardaient soigneusement leurs traditions, coutumes et costumes. Après avoir repoussé assez violemment la Réforme, ils ont fini par l'embrasser et, à l'heure actuelle, il n'y a dans la Dithmarsch ni catholiques, ni israélites. Hebbel est donc d'un pays où non seulement la race, mais aussi le caractère germanique est resté indemne de croisements. Le poète est redevable au sol natal de son génie et, si certains talents lui firent décidément défaut, c'est qu'il demeura avec orgueil, avec énergie, avec courage, l'enfant de la Marche-Teutonne.

Le père de Hebbel était maçon, sa mère allait en journées. Ils gagnaient péniblement leur vie. Un hasard aggrava leur pauvreté. Ils furent forcés de vendre la petite maison où était né le futur poète. Le père, d'esprit étroit, hypocondriaque, trouvait que

les jeux enfantins étaient un crime, reprochait à ses fils leur appétit. Friedrich gâchait mal le mortier; son père le détestait. Pourtant, cet homme sombre, aigri par la pauvreté que son peu d'habileté l'empêchait de surmonter, aimait les cantiques et les poésies. Dans la bourgade, il avait, comme diseur de contes, certain renom. C'est lui, sans doute, qui donna de bonne heure à Friedrich ce penchant à la mélancolie et au fantastique macabre, qu'il gardera toujours. La mère avait apporté en ménage quelque argent. Dans ces classes d'artisans, la femme est d'ordinaire plus intelligente, moins primitive que le mari. Elle avait des colères soudaines — comme son fils aîné —, mais elle oubliait et pardonnait vite. Bien souvent, elle défendit Friedrich contre son père qui haïssait les paysans trempés dans l'en-

cre et qui faisait son possible pour empêcher que son fils n'allât à l'école. Elle s'interposait et recevait les coups que le père avait destinés à son fils. Le 11 novembre 1827, femme et enfants furent enfin délivrés de ce père qui, quelques jours avant sa mort, terrifiait une dernière fois son fils Friedrich.

Après avoir, durant deux années, fréquenté une petite école maternelle, Hebbel fut pendant huit ans, de 1819 à 1827, l'élève du maître d'école de Wesselburen. Le régent n'était sans doute pas un très grand clerc, mais c'était un brave homme. Il apprit à Friedrich l'emploi précis et exact des mots ; c'était déjà beaucoup. Il lui prêta des livres et l'adolescent put lire les poètes élégiaques de la fin du XVIIIe siècle ; et, surtout, une des premières lectures dont

Hebbel lui est redevable, fut celle de Don Quichotte.

A ces livres profanes il faut ajouter la Bible, dont Friedrich, comme tous les écrivains allemands, fut nourri. La religion fut une des joies de son enfance. Enfant du peuple, il lui dut, comme tous les gens du peuple, ses premières sensations d'art, peut-être même ses premières sensations conscientes. L'église est le musée du pauvre; l'architecture, la musique, la poésie lui y sont révélées. Hebbel a retracé plus tard, avec amour, ces premières sensations du dimanche, lorsque, fermant les yeux dans la vaste église, calme au milieu des ancêtres qui reposent dans leur tombe, il attendait Dieu. Cette poésie : Le *Dimanche du petit gars*, est une de ses plus naïves et l'une de ses plus belles.

La mort du père avait laissé la petite famille dans un extrême dénuement. L'excellent magister procura au fils aîné une place de saute-ruisseau chez le bailli de la bourgade. Friedrich n'était pas payé, mais il avait le toit et le vivre, et, de loin en loin, une défroque de son patron. Il a été confirmé en 1828. Cet acte clôt, dans les pays du Nord, l'enfance plus tardive qu'ailleurs. Friedrich, il est vrai, avait mûri plus précocement que ses camarades ; car, dès longtemps, le génie qui reposait en lui, avait été éduqué, comme on disait jadis, à l'école de la pauvreté, la seule qui lui ait été vraiment profitable, et dont il dira par la suite : « qu'elle affine lorsqu'elle n'émousse pas ».

Quels sont les enseignements que lui donna la pauvreté ? Quelles traces laissa en lui cette enfance miséreuse ?

La faculté maîtresse de son esprit, comme eût dit Taine, ou si l'on veut des mots plus ambitieux : sa philosophie ; sa façon de concevoir le monde sous un aspect antithétique, ou, pour user de termes plus scolastiques : son dualisme. A quatre ans, l'élève de l'école enfantine est comme frappé du violent contraste qu'il y a entre riches et pauvres et cette impression s'effacera d'autant moins qu'il en aura souffert davantage. Le contraste qu'il y a entre ses parents a dû, forcément, s'imposer aussi de bonne heure à son esprit. Ses premières lectures ne font que fortifier cette habitude de considérer les choses sous un double aspect. Avec Don Quichotte et Sancho, les maigres et les gras, il voit le contraste de l'idéalisme et du réalisme. La Bible le pénètre des grands contrastes moraux : Dieu et le Malin, le Bon

et le Mauvais ; et tout le dualisme des Ecritures, — l'ancien et le nouveau Testament, le Créateur et la créature, le Ciel et la Terre, l'Enfer et le Ciel, la vie qui prépare à la mort, la mort qui ouvre la vie, Adam et Eve, l'homme et la femme, Jésus-Christ : Dieu et homme, les anges et les démons — tous ces contrastes s'emparent de son esprit qu'ils obsèdent. La religion, l'église, l'habituent à opposer toujours la vie à la mort. Le cimetière qui entoure le temple, semble lui avoir donné plus tôt qu'à un enfant ordinaire le frisson de la mort. Son imagination, nourrie par les récits de la Bible et par les contes qui disent les luttes des ancêtres batailleurs, fermente et bouillonne. Il oppose aujourd'hui à autrefois. Tout ce qui est lointain, autre que la petitesse actuelle, l'attirera toujours irrésistiblement. Tous les éléments de

son imagination puissante, mélancolique, macabre, baroque, peuvent s'expliquer par les hantises de son enfance ; tout cela a dû se graver profondément dans le cerveau robuste, vierge de toute éducation, de cet homme qui restera, jusqu'à sa mort, autodidacte. Grand poète, il ne sera jamais ni homme de lettres, ni homme du monde, ni homme de science. On n'est point seulement autodidacte en fait d'instruction ; on peut l'être aussi, comme Hebbel, de la vie, de la nature, de l'art. Cela explique pourquoi le caractère spécifique qu'a toute œuvre d'art, est si marqué chez Hebbel, que, dans tous ses ouvrages, on reconnaît, dès l'abord, sa griffe.

Les images et les similitudes qu'emploie un auteur nous révèlent surtout sa personnalité ; elles montrent vraiment la réfraction

de l'univers à travers un tempérament, le subjectivisme de l'écrivain. Certains tropes, certaines métaphores reviennent forcément plus fréquemment que d'autres sous la plume de l'auteur. Ils sont comme les gestes habituels de son style, parfois même comme des mouvements nerveux, involontaires. Hebbel a ainsi gardé de son enfance un certain nombre de comparaisons familières et qu'il répète à satiété. Il oppose les lettres de l'alphabet aux mots, les mots aux paroles, les paroles aux phrases, et exécute là-dessus de nombreuses variations. On sent que les premiers rudiments ont dû étonner le fils du maçon : les mystères de la pensée écrite par des signes, et devenant instruments de bien ou de mal. L'enseignement religieux lui fournit les variations sur les dix commandements, contre lesquels certaines gens pè-

chent en bloc ; sur les dix commandements auxquels on pourrait en ajouter un onzième ; sur les dix commandements opposés aux lois. Assez souvent aussi, il fait un emploi métaphorique du barbier et de son office, et cet artisan, qui joue et jouait surtout un certain rôle au village, lui fournit quelques allusions macabres, un sujet de nouvelle. L'écho des luttes populaires, violentes, se perçoit aussi souvent dans ses œuvres, dont les héros se crachent trop fréquemment à la face. Hebbel aime à faire couler leur sang, ou tout au moins à leur en faire parler, à leur faire dire qu'ils boiraient le sang de leur ennemi. Ils boivent beaucoup, parlent beaucoup d'ivresse. Le sang, aussi bien que le vin, les enivre. Ils ont tous une sorte d'admiration pour le vin, qui donne les rêves ardents ; ils vantent sa couleur, ses

rubis. Pour eux, ce n'est pas certes une boisson vulgaire, c'est une liqueur précieuse. On retrouve dans tous ces passages où le vin, l'ivresse, le sang, servent à animer des métaphores, un souffle plébéien et naïf. Involontairement, on revoit le village natal du poète, les ivresses dont le peuple ne laisse pas d'être fier, et qu'il recherche pour se distraire de la vie pitoyable ; on songe que le vin y était cher et rare. Et si parfois ses personnages sont un peu loquaces, c'est que la divine liqueur leur a délié la langue et qu'ils sont étonnés et charmés de pouvoir enfin exprimer ce que la misère tint si longtemps renfermé dans leur poitrine. Il y a aussi dans sa façon de parler de la mort, quelque chose de brutal, de populaire (ou si l'on veut, de médiéval), qui sent le cimetière. L'idée de la mort le

hante, comme de grands esprits d'une culture plus classique, comme Montaigne, comme Shakspere ; mais il ne l'oppose pas seulement à la vie ; il ne tire pas seulement de la considération d'une tête-de-mort des réflexions philosophiques ou morales. Il insiste sur la hideur de la décomposition et ne tarit pas en détails naturalistes, qui exagèrent, avec une sorte de rage, la scène des fossoyeurs de Hamlet. Les « vers » fourmillent dans les œuvres de Hebbel, qui, dans la vie, en avait une horreur instinctive.

Les comparaisons que Hebbel emprunte à la nature, sont peu nombreuses et gardent presque toujours un caractère abstrait. Celle qui revient le plus souvent, est l'antithèse de l'arbre et de la feuille, de la feuille et du fruit, de l'arbre et du fruit, de la fleur et du

fruit, l'arbre immobile, la feuille vagabonde, l'arbre ne jouissant pas de son fruit... La nature si curieuse qui entoure son enfance, a fait une impression indélébile sur son tempérament, elle ne lui a pour ainsi dire pas donné d'impressions conscientes. La culture du sentiment artistique, la culture artistique manquait autour de lui. Personne ne lui disait : c'est beau. Personne ne lui montrait un tableau, une gravure en lui disant : c'est beau ; c'est la nature revécue par l'art. Il a fallu que lentement, il apprit à ouvrir les yeux, à regarder ce qu'il voyait, lui qui, d'instinct, sut prématurément regarder en lui-même. Il n'y a pas de paysages dans ses œuvres, on n'y trouve guère que quelques courtes descriptions, quelques notations, quelques effets de lumière, et cela assez tardivement. Il s'est parfois ressou-

venu du paysage où il vécut ses premières années, et, très justement, il l'a peint tout en ciel, avec de lourds nuages qui viennent, lentement, de la mer. Hebbel a su, du reste, très bien voir et symboliser les nuages.

Hebbel passa huit années, de 1828 à 1835, au service du bailli de Wesselburen, dans une position subalterne, au milieu de promiscuités qui lui répugnaient d'autant plus qu'il prenait davantage conscience de son talent et de sa vocation. C'est proprement le temps de son adolescence, où son esprit croît en même temps que son corps. Son maître était fat, revêche, le traitait en domestique, et pourtant il rendit au jeune poète un signalé service : il lui prêta des livres.

Hebbel lit Klopstock, Lessing, Wieland, Schiller, Goethe, Henri de Kleist, Hoffmann

et quelque peu Shakspere. Avec la ferveur de l'autodidacte, le peu qu'il lit, il le lit profondément. Il s'assimile ce qui est conforme à la tendance actuelle de son génie, le pathétique de Klopstock, la tragique rhétorique de Schiller, la dialectique dramatique de Kleist, le fantastique de Hoffmann. Son esprit réagit très naturellement. Les premières œuvres qu'il écrit, poèmes lyriques ou didactiques, nouvelles, trahissent nettement l'influence de ces lectures. On y trouve déjà du reste une amertume un peu prosaïque et rude qui lui est propre. Il n'est pas encore assez mûr pour recevoir de Goethe une impression durable. Les feuilles de la province impriment ses poésies, ses contes : Hebbel joue maintenant dans sa ville natale un certain rôle. Il fonde de petits cercles littéraires et théâtraux, et remplit congrûment son rôle

de très jeune poète. Son aspect est singulier. Il chante en vers élégiaques les élues de son cœur, en général plus âgées que lui, déplore le trépas d'abord imaginaire, puis authentique, de celles dont il se fait le chevalier servant. Autour de lui gravitent un certain nombre de ses camarades, avec qui il a tôt fait de se brouiller ; car il est colérique et souffre mal la contradiction. Plus il grandit, plus il se sent mal à l'aise dans ce milieu où il n'est pas compris. Au tribunal, il voit de près les plus laids côtés de la vie ; un désir mélancolique, de jour en jour plus exigeant, s'empare de lui. Il voit le monde, comme toujours, dans une antithèse. La mesquinerie de son existence actuelle fait à ses yeux le plus éclatant contraste avec l'immensité de ce qui est hors du finage de Wesselburen. Le village natal lui est deve-

nu une sorte de prison, d'où il faut qu'il sorte enfin, pour aller à sa destinée. Dans les derniers temps de son séjour dans la Dithmarsch, Hebbel a lu une ballade de Uhland, *la Malédiction du Chanteur*, qui a été pour lui une révélation. En lisant cette œuvre d'un réalisme artistique, plein, objectif, Hebbel découvrit, comme il le dit lui-même : que « le poète doit tirer sa création poétique de la nature ; il doit puiser dans la nature et non pas y porter la création de son moi. La nature doit être son point de départ et non pas son point d'arrivée ».

La directrice d'un journal de modes et littérature, à Hambourg, avait accueilli un certain nombre d'œuvres du poète. Elle fit une collecte en faveur de Hebbel qui l'intéressait ; et le jeune homme quitta, sans regret, la terre natale « dont les mottes

collaient aux pieds ». Il arrivait à Hambourg le 23 mars 1835. Les années décisives de la jeunesse adulte commençaient. Bien décidé à acquérir l'immortalité, il entreprit la rédaction de ce *Journal*, où il consignera jusqu'à sa mort, comme il le dit exactement, des : *Réflexions sur le Monde, la Vie et les Livres et principalement sur moi-même*. En écrivant les premières lignes de ces mémoires, Hebbel songe à l'immortalité, et à ses futurs biographes. Il les rédige donc peu ou prou pour le public. Cela n'empêche point que nous l'y voyons dans son intimité, dans son déshabillé. Il s'y montre avec sincérité. Sans doute il jette de temps en temps un coup d'œil à la glace. Mais il a, néanmoins, le courage méritoire, et bien rare, au dire de Montaigne et de La Rochefoucauld, de

dire assez résolument du mal de son cœur, et de n'en presque jamais dire de son esprit. Il est orgueilleux, mais avec virilité, sans la moindre coquetterie.

Le but de son séjour à Hambourg était la préparation à l'examen qui correspond au baccalauréat français. Il se met au latin, sans enthousiasme, et instruit son jeune répétiteur — un camarade — plus qu'il n'est instruit par celui-ci. Si Hebbel n'apprend guère la langue de Cicéron et de Virgile, du moins son maître apprend-il, au commerce de son élève, à considérer sérieusement les questions d'esthétique. Dans certain cénacle littéraire de la grande ville hanséatique, Hebbel est un critique dont on écoute avec intérêt les dissertations originales. A Hambourg, comme ailleurs, Hebbel est, et demeure grand liseur. Il lit

le vieux chant épique des Niebelungen, dont il fera, vingt ans plus tard, l'objet du dernier drame qu'il aît achevé. Il lit Byron, poète dangereux pour un esprit encore mal affermi. Hebbel le relira souvent, le brûlant et l'adorant tour à tour. Sa verve poétique, cependant, ne tarit pas : il écrit des poèmes lyriques, et un conte : *Le Barbier La Tremblotte* (Barbier Zitterlein), qui est imprimé dans le *Journal de la Minuit*. Le fantastique macabre, sarcastique, de ce récit s'accorde assez bien avec l'état du poète pendant ce premier séjour à Hambourg. Sa fierté souffre de cette vie de boursier, forcé d'aller dîner tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre de ces gens qui se sont engagés à lui donner, à jours fixes, un repas. Des amitiés douteuses, des brouilles, des calomnies achèvent de lui rendre

le séjour insupportable. Il y avait à peine un an qu'il était à Hambourg, que Hebbel se résolvait à aller suivre les cours de l'Université de Heidelberg. Une dernière fois il va revoir sa mère au pays natal. Puis il se dirige vers la romantique ville du Palatinat, avec deux camarades. Il fait le trajet à pied, parce qu'il n'a pour tout pécule que deux cent trente marks, et aussi parce que ces pérégrinations pittoresques étaient alors fort à la mode — elles le resteront longtemps encore — chez les étudiants. Les trois compagnons passent par Brunswick, Gœttingue, Cassel et Francfort. Quelques jours avant Pâques, en 1836, ils sont à Heidelberg.

L'événement le plus décisif de cette année passée à Hambourg avait été l'amour d'Elise Lensing pour Hebbel. Cette femme jouera

un rôle important dans la vie du poète ; le poète jouera dans la vie d'Elise un rôle plus important encore. La directrice du journal de modes, grâce à qui Hebbel avait pu venir à Hambourg, avait loué chez cette jeune femme une chambre à son protégé. Friedrich avait vingt-deux ans, Elise trente-deux. C'était un contact dangereux que celui de cet homme absolu, ardent, qui, jusque-là, n'avait connu que tour à tour les deux pôles de l'amour : sentimental, littéraire ; ou physique, brutal, et de cette jeune fille sans doute moins naïve que lui. Les biographes du poète assurent qu'elle n'était point belle ; à quarante ans, après qu'elle eut eu plusieurs enfants, après que Hebbel lui eut causé bien des déboires, après qu'il lui eut aussi donné les plus belles heures d'orgueil, d'amour, de dévouement

de sa vie, il semble assuré qu'elle était flétrie et maladive, mais, en 1835, Elise était en plein épanouissement de cette jeunesse, qui, chez les Allemands du Nord, est moins précoce que dans les peuples du Midi. Si elle était sans beauté, peut-être était-elle séduisante, au moins pour Hebbel, qui vivait près d'elle. Elise, en outre, n'était pas sans instruction ; elle avait, semble-t-il, subi, elle aussi, l'épreuve du malheur ; il lui restait un petit patrimoine. Les mauvaises langues clabaudèrent. Hebbel fut forcé de changer de logement. Pendant longtemps la tradition voulait qu'Elise, durant ce premier séjour du poète à Hambourg, n'ait point été encore sa maîtresse. Le caractère du poète, son impérieuse volonté qui allait toujours jusqu'aux dernières conséquences, la détresse morale dans laquelle il se trou-

vait, les trahisons de ses amis, ce désir d'autodidacte de s'assimiler ce dont il avait besoin, ce qui lui était nouveau, d'en faire sa proie, cette attirance de la passion et de la souffrance pour son cœur novice, et la souveraine bonté d'Elise, son besoin de se sacrifier, sa folie de dévouement, son désir d'être la chose de celui qu'elle admire et qui est beau, malheureux; certains poèmes du poète à cette époque, les lettres souvent impératives, humiliantes, qu'il écrira à la jeune fille, cet amour qui parfois sent déjà la haine, tout dit : après, et non pas : avant ; tout confirme l'hypothèse contraire. Si les mots n'ont pas perdu leur valeur habituelle, ce passage d'une lettre, que Hebbel écrivait de Munich à Elise, semblera assez probant : « Les relations qui existent entre nous sont fondées sur un roc moral, sur l'estime réciproque ;

si l'ivresse des sens s'en est mêlée, nous n'avons pas à le regretter ; car c'était naturel, et même, dans notre situation, inévitable ; mais nous regretterons encore moins que cette ivresse soit passée ».

Les quatre mois de séjour à Heidelberg ne furent pas stériles. Hebbel poursuit, il est vrai, ses lectures dangereuses ; l'humour subjective à l'excès de J. P. Richter le séduit et la verve sarcastique de Bœrne. Mais, déjà mûri, il lit Gœthe avec une sympathie croissante, et, parallèlement, il épèle la nature ; il commence à la voir, et à l'admirer selon sa façon coutumière : par antithèse. La première impression que fait sur lui le paysage -- romantique, mais agréable — de Heidelberg, est mauvaise. Ce premier mouvement instinctif, ce soubresaut de sa personnalité fortement originale se reproduira à

son arrivée à Copenhague, à Paris... Quoi, n'est-ce que cela ? Où il pensait trouver des montagnes colossales, des géants escaladant le ciel, il aperçoit des collines ombreuses, délicieusement accessibles, baignées par le mince ruban du Neckar. Et, par contraste, il a pour la première fois la vision et la nostalgie esthétique de la Dithmarsch ; il éprouve ce qu'il y a d'absolu dans la beauté de la plaine infinie, que borde la mer. Schiller, lui, voyait les collines de Thuringe à travers un verre grossissant et dans son imagination elles évoquaient les Alpes neigeuses de Guillaume Tell. Hebbel serait tenté de trouver que la nature rapetisse les conceptions de son génie. Au fond, Hebbel est de ces hommes de plaine, que Chateaubriand — il était lui-même un de ceux-là — oppose aux hommes de montagne. Le réalisme sera

toujours odieux à l'enfant de la Dithmarsch, qui pourtant ne laissera point parfois d'être lui-même réaliste. Ce fut enfin à Heidelberg que Hebbel vit pour la première fois des œuvres d'art. Sa personnalité s'y est donc enrichie. Les poèmes lyriques qu'il y composa, sont au nombre de ses meilleurs. Il y écrivit aussi quelques nouvelles, dont l'une au moins le satisfaisait et lui inspirait quelque respect de son talent dramatique-épique. Comme bien on pense, il suivait consciencieusement, mais sans enthousiasme, les cours de droit pour lesquels il s'était inscrit. Cependant, il entrait en relations personnelles avec un de ses professeurs, jurisconsulte de grand savoir et sage, Thibaut, qui lui conseilla d'abandonner des études pour lesquelles il avait peu de goût. Ce conseil ne dut pas surprendre

Hebbel, qui n'était pas fâché, sans doute, de s'entendre dire, tout haut et d'une bouche autorisée, ce qu'il pensait tout bas. Désormais, sur ses cartes de visite, le jeune poète fera suivre son nom du titre de : littérateur.

Pendant l'année 1836, et pendant l'année 1837 où il séjournera à Munich, Hebbel a écrit la plupart de ses contes et nouvelles. Passé cette époque, il n'écrira plus que deux nouvelles en prose : *Le sieur Haidvogel et sa Famille*, 1847, et *La Vache*, en 1849. Dans ces deux derniers récits la forme poétique est plus achevée, mais le caractère, le sujet, la technique est la même que dans les nouvelles de Hambourg, de Heidelberg et de Munich. Ses deux maîtres sont Hoffmann et Kleist. Comme le premier de ces écrivains, il aime à mêler le fantastique, macabre ou baroque, à la vie réelle ; il

apprend du second la concentration de l'action; le récit ramassé enchaîne étroitement une suite d'événements terrifiants, qu'il raconte froidement, brièvement, comme faits naturels et nécessaires. C'est, avec moins d'art, la manière de Mérimée. Une fille de ferme, Anna, ne répond point aux avances du châtelain. Il la condamne à filer du chanvre le jour de la fête patronale. Valets et servantes la raillent. Elle entend l'écho de leurs joies bruyantes. Son amant vient la supplier d'aller quand même à la kermesse. Elle ne veut pas désobéir. Le soir vient. Par hasard, elle renverse la chandelle qui l'éclaire. Le chanvre prend feu. Elle se sauve d'abord, hallucinée, heureuse de cet accident qui embrase le château, elle savoure sa vengeance, et périt, volontairement, dans l'incendie. Cette nouvelle, *Anna*,

que l'on a vu qui satisfaisait son auteur, est bâtie de la même façon que *La Vache* : Un paysan compte, le soir, les billets de banque péniblement amassés. Son petit enfant le regarde. Le paysan attend la vache qu'on doit lui amener. Il croit l'entendre mugir. Il sort. L'enfant s'amuse avec les billets ; il a vu son père brûler le vieux journal qui les entourait. Il brûle tous les billets les uns après les autres. Son père rentre quand le dernier achève de se consumer. La vache est là ; avec quoi la payer désormais ? Il saisit l'enfant, le lance contre le mur ; monte au grenier par l'échelle dressée dans la chambre. Il se pend. Le valet cherche son maître partout, voit l'enfant, le crâne fracassé, monte au grenier. Il sent soudain sur ses épaules les jambes du pendu. D'épouvante, il tombe à la renverse et se

casse le cou, tandis que sa lanterne met le feu à la paille du grenier. La femme du paysan a disparu dans l'incendie ; et la vache aussi y a péri. Plusieurs des héros, dans les autres récits de Hebbel, incarnent, avec des variantes, le personnage de l'heautontimorumenos, avec qui, dans les jours sombres, le poète avait sans doute des relations de bon cousinage. *Le Tailleur Nepomuck Schlægel dans sa chasse aux plaisirs* est un de ceux-là. Il cherche dans tout ce qu'il voit, dans tout ce qu'il entend, des prétextes à enrager et à se faire de la bile. Ce pauvre diable est un atrabilaire prodigieusement ingénieux, c'est un Alceste grotesque. Hebbel croyait en avoir fait un type très vivant. Un critique, ayant eu la malechance de dire que cela n'était pas une nouvelle, mais un portrait, un

caractère à la façon de La Bruyère, Hebbel répliqua, ce qui était vrai, qu'il ne connaissait pas La Bruyère; il ajouta qu'il n'était pas un accoleur de remarques, comme Théophraste et qu'il avait eu bien soin de transposer en actions toutes les impressions de son Népomucène. Il se trompait. On ne peut lire en effet cette sorte de récit, sans penser aussitôt à l'amateur de tulipes, ou à Diphile, et Schlægel est bien un collectionneur d'avanies imaginaires. Lorsqu'il s'essaie à créer des personnages humoristiques dans la manière de Jean-Paul, Hebbel réussit rarement. Ces récits manquent de soleil. Un fragment : *Les Deux Vagabonds*, a cependant une vivacité assez agréablement picaresque, et le sieur Haidvogel, faraud et hâbleur, hypocrite envers lui-même, pourrait faire assez bon ménage, semble-t-il,

avec les immortels habitants de Seldwyla (1). A la fin de la nouvelle, on voit l'épouse du sieur Haidvogel saisir les cordons de la bourse avec une décision qu'approuverait fort Mme Amrain.

Outre la nouvelle : *Anna*, Hebbel avait écrit à Heidelberg, au mois de juillet ou d'août 1836, le récit intitulé : *Une nuit chez le garde-chasse*. Le savant éditeur des œuvres de Hebbel trouve à cette nouvelle un charme particulier. Sans doute il y retrouve ce mélange de cruauté et d'humour qui trahit toujours l'influence de Kleist et de Hoffmann ; mais il y voit aussi de cette ironie plus dégagée dont Hebbel, à son gré, a pu trouver le modèle chez Tieck. Ce ton plus dégagé, cette humour pourrait avoir une autre source : la bonne humeur spirituelle

(1) *Les Gens de Seldwyla*, par Gottfried Keller.

de Paul-Louis Courier, à qui Hebbel a certainement emprunté le sujet. Il est peu probable qu'il ait lu dans le texte le chef-d'œuvre épistolaire, que, le 1er novembre 1807, Courier adressait de Resina près Portici, à Mme Pigalle, à Lille. A cette époque, Hebbel ne sait pas le français. Il a pu en lire une traduction. Comme érudit et comme politicien, Courier était connu en Allemagne. L'édition des œuvres complètes du pamphlétaire avait paru en 1830, et dès cette même année, Ludwig Wachler consacrait à Courier, dans l'*Historisches Taschenbuch* de Raumer, une étude de trente-sept pages, où il traduisait quelques passages saillants de ses pamphlets. Ce qui semble probable, c'est que l'attention de Hebbel a été attirée sur ce sujet par un de ses professeurs de droit, Mittermayer, dont le poète

suivait le cours sur la responsabilité en matière criminelle. Le professeur illustrait ses leçons par des exemples anecdotiques, comme nous le prouve un projet de nouvelle consigné par Hebbel dans son *Journal* d'Heidelberg, le 2 septembre 1836. En écrivant *Anna*, le poète pensait aussi fournir une contribution à l'étude de la responsabilité. Et il n'est pas difficile de voir comment on pouvait faire servir le récit de Courier à l'étude d'un problème juridique : Les deux amis, hallucinés par les paroles qu'ils ont entendues, tuent leur hôte. Sont-ils responsables du crime ?

Courier, comme l'a indiqué M. Lanson, a pris lui-même son sujet dans l'*Heptaméron*. Mais c'est bien l'épistolier, et non pas la reine de Navarre, qui a inspiré l'écrivain allemand. Sans doute, si l'on employait la

méthode justement célèbre de M. Dreyfus-Brisac, on découvrirait que Hebbel a fait d'un chien de boucher de la première édition, un chien de berger dans la seconde. Or, l'aventure de l'Heptaméron se passant chez un boucher, cette substitution ne laisserait pas d'être inquiétante, et l'on flairerait un plagiat évident. Non, la raison du changement n'a rien de machiavélique. Le chien en question est affamé et maigre, et Hebbel n'eut pas tort d'en déposséder le boucher, pour l'attribuer à un berger, chez qui les reliefs sont moins substantiels.

On verra, dans les pages suivantes, en lisant le récit français et le récit de l'auteur allemand, qu'il n'y a pas de doute possible sur la source d'où Hebbel tira sa nouvelle. Dans l'apparat critique de son édition, M. Werner note que Hebbel avait d'abord

écrit ce récit, comme Courier, à la première personne. Il serait oiseux de montrer par le menu quels ont été pour Hebbel les mots suggestifs de son modèle. On les a mis en italique dans le texte. La forêt, la soupente, les mots entendus à travers la cloison, le caractère différent des deux amis, ce souvenir de l'Italie évoquée dans le cauchemar de l'un d'eux, sont des traits communs qui sautent aux yeux. Ce qu'il y a surtout d'intéressant dans cette comparaison, c'est qu'elle nous renseigne sur la méthode de Hebbel, sur ses tendances, ses habitudes littéraires. Quand un grand écrivain reprend un sujet déjà traité avant lui par un grand écrivain, son ouvrage est toujours, qu'il le veuille ou non, une critique indirecte de son modèle. En faisant autrement que lui, il pense faire mieux. Il

fait la scène à faire. Hebbel a donc développé, corrigé, transposé Courier. Partout, il a appuyé, accentué, chargé le récit de détails caractéristiques, puisés dans le passé, dans l'avenir de ses personnages. Il a tapissé le canevas de laines variées. Dans la la nuit, Courier aperçoit une maison fort noire, et c'est tout. Les héros de Hebbel aperçoivent une lumière au loin. La conversation des deux jeunes gens dure encore un certain moment avant qu'ils n'arrivent devant la fenêtre éclairée, d'où ils inspectent la chambre. Le futur dramatiste donne alors la description du décor et de la vieille, qui, avant de se lever, semble en faire partie. La maison fort noire de Courier a donné l'idée à l'écrivain allemand de ces murs dont le revêtement de chaux s'est effrité par endroits et laisse voir la terre noire. Le futur drama-

tiste a créé ensuite des dialogues, et donné aux divers événements de cette nuit singulière un mouvement dramatique. Il a multiplié le geste unique du charbonnier de Courier et fait, en un mot, d'une nouvelle romane avec un seul point culminant, une suite de scènes tragiques. Faut-il admirer l'élément ironique introduit par Hebbel dans cette histoire, et qui en fait un gab, comme les aimaient les vieux auteurs épiques du moyen-âge ? Sans doute, ces plaisanteries copieuses sont à la portée d'un homme du peuple ; *l'Assommoir* en offre de mémorables exemples. Et pourtant, l'on pourrait trouver que ce garde-chasse est un pince-sans-rire décidément trop souple, trop expert en jeux de physionomie. Cette nouvelle présente, nonobstant, un vif intérêt. Le matou halluciné par la lumière rap-

pelle agréablement Hoffmann. La hache sanglante, ou rouillée, relève de ce naturalisme ou de ce romantisme brutal qu'affectionne Hebbel. Le lever du soleil, le chant pur de la vieille ont une fraîcheur vraiment poétique. Un certain rationalisme cherche à donner exactement raison de tout. Deux voyageurs, à cette époque, que pouvaient-ils être ? Copains ou compagnons ? Etudiants ou artisans ? Et la supercherie du garde-chasse nous montre la tendance didactique du poète, même dans un récit dont l'enseignement se dégageait de lui-même. Il eût pu donner comme titre à sa nouvelle le proverbe : Il ne faut pas juger les gens sur la mine. Par là, Hebbel rejoint, comme on va le voir, le conte moral de la reine de Navarre :

« Il y a un village, entre Niort et Fors, nommé Grip, lequel est au seigneur de

Fors. Un jour advint que deux cordeliers, venant de Niort, arrivèrent bien tard en ce lieu de Grip, et logèrent en la maison d'un boucher ; et, pource qu'entre leur chambre et celle de l'hôte n'y avoit que des ais bien mal joints, leur print envie d'écouter ce que le mari disoit à sa femme étant dans le lit ; et vinrent mettre leurs oreilles tout droit au chevet du lit du mari, lequel, ne se doutant de ses hôtes, parloit privément, à sa femme, de son ménage, en lui disant : « Ma mie, il me faut lever demain de bon matin, pour aller voir nos cordeliers ; car il y en a un bien gras, lequel il nous faut tuer, nous le salerons incontinent et en ferons notre proufit ». Et, combien qu'il entendît de ses pourceaux, qu'il appeloit *cordeliers*, si est-ce que les deux pauvres frères, qui oyoient cette délibéra-

tion, se tinrent tout assurés que c'étoit pour eux, et, en grande peur et crainte, attendoient l'aube du jour. Il y en avoit un d'eux fort gras et l'autre assez maigre ; le gras se vouloit confesser à son compagnon, disant qu'un boucher, ayant perdu l'amour et crainte de Dieu, ne feroit non plus de cas de l'assommer qu'un bœuf ou autre bête ; et, vu qu'ils étoient enfermés en leur chambre, de laquelle ils ne pouvoient sortir sans passer par celle de l'hôte, ils se pouvoient tenir bien sûrs de leur mort, et recommander leurs âmes à Dieu. Mais le jeune, qui n'étoit pas si vaincu de peur que son compagnon, lui dit que, puisque la porte leur étoit fermée, il falloit essayer à passer par la fenêtre ; aussi bien ne sauroient-ils avoir pis que la mort. A quoi le gras s'accorda. Le jeune ouvre la fenêtre, et, voyant

qu'elle n'étoit trop haute de terre, sauta légèrement en bas et s'enfuit le plus tôt et le plus loin qu'il put sans attendre son compagnon, lequel essaya le danger ; mais la pesanteur le contraignit de demeurer en bas ; car, au lieu de sauter, il tomba si lourdement, qu'il se blessa fort une jambe, et, quand il se vit abandonné de son compagnon et qu'il ne le pouvoit suivre, regarda autour de lui où il se pourroit cacher, et ne vit qu'un tect à pourceaux, où il se traîna le mieux qu'il put ; et, ouvrant la porte pour entrer dedans, échappèrent deux grands pourceaux, en la place desquels se mit le cordelier, et ferma le petit huis sur lui, espérant, quand il oirroit le bruit des gens passant, qu'il appelleroit et trouveroit secours ; mais si tôt que le matin fut venu, le boucher apprêta ses grands couteaux, et dit

à sa femme qu'elle lui tînt compagnie pour aller tuer ses deux pourceaux gras. Et quand il arriva au tect où le cordelier s'étoit caché, commença à crier bien haut, en ouvrant la petite porte : « Saillez dehors, mes cordeliers, c'est aujourd'hui que j'aurai de vos boudins. » Le cordelier, ne se pouvant soutenir sur sa jambe, saillit à quatre pieds hors du tect, criant tant qu'il pouvoit miséricorde. Et si ce pauvre cordelier eut grand'peur, le boucher et sa femme n'en eurent pas moins, car ils pensoient que saint François fût courroucé contre eux de ce qu'ils nommoient une bête un *cordelier*. Et se mirent à genoux devant le pauvre frère demandant pardon à saint François et à sa religion ; en sorte que le cordelier crioit d'un côté miséricorde au boucher, et le boucher, à lui, de l'autre ; tant, que

les uns et les autres furent un quart d'heure sans se pouvoir assurer. A la fin, le beau père, connoissant que le boucher ne lui vouloit point de mal lui conta la cause pour laquelle il s'étoit caché en ce tect, dont leur peur fut incontinent convertie en matière de ris, sinon que le pauvre cordelier, qui avoit mal en sa jambe, ne se pouvoit réjouir ; mais le boucher le mena en sa maison, où il le fit très bien panser. Son compagnon, qui l'avoit laissé au besoin, courut toute la nuit, tant, qu'au matin il vint en la maison du seigneur de Fors, où il se plaignit du boucher, qu'il soupçonnoit avoir tué son compagnon, vu qu'il n'étoit point venu après lui. Le seigneur de Fors envoya incontinent audit lieu de Grip, pour en savoir la vérité ; laquelle sue, ne trouva point matière de pleurer, et ne faillit à la

raconter à sa maîtresse, Madame la duchesse d'Angoulême, mère du roi François, premier de ce nom.

Voilà, Mesdames, comme il ne fait pas bon écouter le secret où l'on n'est pas appelé, et entendre mal les paroles d'autrui... » Heptaméron : XXXIV.

Lettre de Paul-Louis Courier.

« Vos lettres sont rares, chère cousine, vous faites bien, et si vous étiez plus diligente à m'écrire, si vos lettres étaient moins rares, je m'y accoutumerais, et je ne pourrais plus m'en passer. Tout de bon, je suis en colère : vos douceurs ne m'apaisent point. Comment, cousine, depuis trois ans voilà deux fois que vous m'écrivez ! en

vérité, mamzelle Sophie... Mais quoi ! si je vous querelle, vous ne m'écrirez plus du tout. Je vous pardonne donc, crainte de pis.

Oui, sûrement, je vous conterai mes aventures bonnes et mauvaises, tristes et gaies, car il m'en arrive des unes et des autres. « Laissez-nous faire, » cousine, « on vous en donnera de toutes les façons ». C'est un vers de La Fontaine ; demandez à Voisard. Mon Dieu ! m'allez-vous dire, on a lu La Fontaine, on sait ce que c'est que le Curé et le Mort. Eh bien, pardon. Je disais donc que mes aventures sont diverses, mais toutes curieuses, intéressantes ; il y a plaisir à les entendre, et plus encore, je m'imagine, à vous les conter. C'est une expérience que nous ferons au coin du feu quelque jour. J'en ai pour tout un hiver. J'ai de quoi vous amuser, et par conséquent

vous plaire, sans vanité, tout ce temps-là ; de quoi vous attendrir, vous faire rire, vous faire peur, vous faire dormir. Mais pour vous écrire tout, ah ! vraiment, vous plaisantez : madame Radcliffe n'y suffirait pas. Cependant je sais que vous n'aimez pas à être refusée ; et comme je suis complaisant, quoi qu'on en dise, voici, en attendant, un petit échantillon de mon histoire ; mais c'est du noir, prenez-y garde. Ne lisez pas cela en vous couchant, vous en rêveriez, et pour rien au monde je ne voudrais vous avoir donné le cauchemar.

Un jour, je voyageais en Calabre. C'est un pays de méchantes gens, qui, je crois, n'aiment personne, et en veulent surtout aux Français. De vous dire pourquoi, cela serait long ; suffit qu'ils nous haïssent à mort, et qu'on passe fort mal son temps lorsqu'on

tombe entre leurs mains. J'avais pour compagnon un jeune homme d'une figure... ma foi, comme ce monsieur que nous vîmes au Raincy ; vous en souvenez-vous ? et mieux encore peut-être. Je ne dis pas cela pour vous intéresser, mais parce que c'est la vérité. Dans ces montagnes les chemins sont des précipices, nos chevaux marchaient avec beaucoup de peine ; mon camarade allant devant, un sentier qui lui parut plus praticable et plus court nous égara. Ce fut ma faute ; *devais-je me fier à une tête de vingt ans ?* Nous cherchâmes, *tant qu'il fit jour*, notre chemin à travers ces *bois* ; mais plus nous cherchions, plus nous nous perdions, et il était nuit noire quand nous arrivâmes près d'une maison fort noire. Nous y entrâmes, *non sans soupçon* ; mais comment faire ? Là nous trou-

vons toute une famille de charbonniers à table, où du premier mot on nous invita. Mon jeune homme ne se fit pas prier : nous voilà mangeant et buvant, lui, du moins ; car pour moi j'examinais le *lieu* et la *mine* de nos hôtes. Nos hôtes avaient bien mines de charbonniers ; mais la maison, vous l'eussiez prise pour un arsenal. Ce n'étaient que fusils, *pistolets*, sabres, *couteaux*, *coutelas*. Tout me déplut, et je vis bien que je déplaisais aussi. Mon camarade, au contraire : il était de la famille, il riait, il causait avec eux ; et, par une imprudence que j'aurais dû prévoir (mais quoi ! s'il était écrit...), il dit d'abord d'oú nous venions, où nous allions, qui nous étions. Français, imaginez un peu ! chez nos plus mortels ennemis, seuls, égarés, si loin de tout secours humain ! et puis, pour ne rien omettre de ce

qui pouvait nous perdre, *il fit le riche,* promit à ces gens pour la dépense et pour nos guides le lendemain ce qu'ils voulurent. Enfin il parla de sa valise, priant fort qu'on en eût grand soin, qu'on la mît au chevet de son lit ; il ne voulait point, disait-il, d'autre traversin. Ah ! jeunesse ! jeunesse ! que votre âge est à plaindre ! Cousine, on crut que nous portions les diamants de la couronne.

Le souper fini, on nous laisse ; *nos hôtes couchaient en bas, nous dans la chambre haute*, où nous avions mangé. Une soupente élevée de sept à huit pieds, où l'on montait par une *échelle,* c'était là le coucher qui nous attendait ; espèce de nid dans lequel on s'introduisait en rampant sous des *solives chargées de provisions* pour toute l'année. Mon camarade y grimpa

seul, et se coucha tout endormi, la tête sur la précieuse valise. Moi, déterminé à veiller, je fis bon feu, et m'assis auprès. La nuit s'était déjà passée presque entière assez tranquillement, et je commençais à me rassurer, quand, sur l'heure où il me semblait que *le jour ne pouvait être loin*, j'entendis au-dessous de moi notre hôte et sa femme se disputer ; et, prêtant l'oreille par la *cheminée* qui communiquait avec celle d'en bas, je distinguait parfaitement ces propres mots du mari : « Eh bien ! enfin, voyons, faut-il les tuer tous deux ? » A quoi la femme répondit : « Oui. » Et *je n'entendis plus rien.*

Que vous dirai-je ? Je restai respirant à peine, tout mon corps froid comme un marbre ; à me voir, vous n'eussiez su si j'étais mort ou vivant. Dieu ! quand j'y

pense encore ! Nous deux *presque sans armes*, contre eux, douze ou quinze, qui en avaient tant ! Et mon camarade, mort de sommeil et de fatigue ! L'appeler, faire du bruit, je n'osais ; m'échapper tout seul, je ne pouvais ; la *fenêtre* n'était guère haute, mais, en bas, deux gros *dogues* hurlant comme des loups... En quelle peine je me trouvais, imaginez-le si vous pouvez. Au bout d'un quart d'heure, qui fut long, *j'entends sur l'escalier quelqu'un*, et, par les fentes de la porte, je vis le père, sa lampe dans une main, dans l'autre un de ses grands couteaux. Il montait, sa femme après lui ; moi, derrière la porte : il ouvrit ; mais, avant d'entrer, il posa la lampe que sa femme vint prendre ; puis il entre pieds nus, et elle de dehors lui disait à voix basse, *masquant avec ses doigts le trop de*

lumière de la lampe : « Doucement, va doucement. » Quand il fut à l'échelle, il monte, son couteau dans les dents, et venu à la hauteur du lit, ce pauvre jeune homme étendu offrant sa gorge découverte, d'une main il prend son couteau, et de l'autre... Ah ! cousine... Il saisit un jambon qui pendait au plancher, en coupe une tranche, et se retire comme il était venu. La porte se referme, la lampe s'en va et *je reste seul à mes réflexions*.

Dès que le jour parut, toute la famille, à grand bruit, vint nous éveiller, comme nous l'avions recommandé. On apporte à manger : on sert un déjeuner fort propre, fort bon, je vous assure. Deux chapons en faisaient partie, dont il fallait, dit notre hôtesse emporter l'un et manger l'autre. En les voyant, je compris enfin le sens de ces

terribles mots : « faut-il les tuer tous deux? » Et je vous crois, cousine, assez de pénétration pour deviner à présent ce que cela signifiait.

Cousine, obligez-moi : ne contez pas cette histoire. D'abord, comme vous voyez, *je n'y joue pas un beau rôle*, et puis vous me la gâterez. Tenez, je ne vous flatte point ; c'est votre figure qui nuirait à l'effet de ce récit. Moi, sans me vanter, j'ai la mine qu'il faut pour les contes à faire peur. Mais vous, voulez-vous conter ? prenez des sujets qui aillent à votre air, Psyché, par exemple. »

Une nuit chez le garde-chasse.

« Est-ce que nous n'arriverons pas bientôt à D***, cria la voix impatiente d'Otto

à son ami Adolphe, et il porta avec vivacité la main à sa joue gauche qu'une branche venait d'égratigner. Voilà longtemps que le soleil est couché ; il fait nuit noire et mes jambes ne peuvent plus me porter ». — « Je crains bien que nous ne soyons égarés, répondit Adolphe d'un ton découragé, et il va falloir, je crois, passer la nuit en plein bois ». — « Si tu ne t'en aperçois que maintenant ! répliqua Otto, visiblement agacé ; mais aussi, toi, tu sais toujours tout, tu prétends te reconnaître là où tu n'as jamais mis le pied. Et j'ai une faim, comme un loup qui entend bêler un mouton ». — « J'ai encore un petit pain, répliqua Adolphe, attends ; et il portait la main à sa poche. Ah ! mais non, je l'ai jeté tout à l'heure à un chien de berger qui n'avait que la peau sur les os, tu sais, celui qui est

passé près de nous, quand nous traversions le dernier village ».

Les étudiants, harassés, restèrent un long temps silencieux. Ils avançaient toujours, tous deux contrariés et assez penauds de leur mauvaise humeur. Parfois ils sifflaient. « Allons, bon, voilà qu'il commence à pleuvoir, maintenant ! » dit enfin Otto. — « Il n'y a que les poissons qui ne s'en aperçoivent pas, répartit Adolphe, mais si mes yeux ne me trompent pas, il me semble que je vois briller, là-bas, une lumière ». — « Qu'est-ce que tu veux que ça soit ? dit Otto à mi-voix, un feu follet ? Les marais ne doivent pas manquer par ici ». Cependant il hâtait le pas. « Qui va là ? cria Adolphe, en s'arrêtant tout à coup. Pas de réponse. Il me semblait bien que j'avais entendu marcher derrière nous, » ajouta-

t-il. — « Bah ! répliqua Otto, les oreilles ne sont pas infaillibles ! »

Tout en disant cela, ils étaient arrivés près d'une maison solitaire. Ils s'approchèrent des fenêtres, et regardèrent à l'intérieur. Une chambre vaste, nue. Le revêtement de chaux était tombé par endroits et l'on voyait les murs en terre. Çà et là, quelques chaises de paille ; au-dessus du poêle à demi défoncé étaient deux pistolets, et un couteau de chasse. Au fond, près d'une table, était assise une vieille, édentée, borgne ; à ses pieds était couché un gros chien qui se grattait avec ses pattes taillées à coups de serpe.

Après qu'ils eurent ainsi passé la revue, Adolphe dit : « Je crois que nous ferons bien de loger à la belle étoile, sous un buisson, plutôt que dans cet antre. On dirait

une caverne de brigands. » Otto allait faire la même réflexion. Mais, comme il arrive dans ces moments d'extrême déplaisir, l'esprit de contradiction lui fit dire : qu'après tout une vieille femme n'avait rien de bien terrible, et qu'il ne voyait pas pourquoi ils n'entreraient pas. « Tu fais semblant de ne pas me comprendre, répliqua Adolphe d'un ton piqué. Tu sais très bien que ce n'est pas en notre honneur que la vieille est assise là ; elle attend certainement du monde, et quel monde ? Voilà ce qu'il serait difficile de dire. Regarde un peu comme elle tord sa gueule édentée, et comme elle se frotte les yeux pour ne pas s'endormir ; les yeux ! non, l'œil qu'elle a sauvé dans la dernière rixe. D'ailleurs, c'est aussi un cabaret, tu vois, là-bas, dans le coin, les bou-

teilles et les verres. Enfin, je ferai ce que tu voudras. »

Avant qu'Otto ait pu répondre, retentit derrière eux un vigoureux : « Bonsoir ! » Les deux amis se retournèrent et aperçurent, dans le faible rayon de lumière qui perçait à travers la fenêtre, un homme, courtaud, trapu ; ses yeux faux et rusés envisageaient, tour à tour, les deux jeunes gens. Son chapeau de chasseur, en feutre vert, était enfoncé sur le front. « Vous vous êtes sans doute égarés, ajouta l'inconnu, et vous cherchez un gîte pour la nuit. Vous avez de la chance que je revienne juste maintenant de ma tournée ; ma vieille mère ne vous aurait pas laissés entrer. Si vous n'êtes pas difficiles, suivez-moi. Tout ce que je peux faire, c'est de vous donner la mansarde ; vous y serez un peu mieux qu'en

plein bois. Il y a de la bière et du pain à votre service, et avec quelques bottes de paille on pourra toujours vous faire un lit. »

Le chien se mit à aboyer ; la vieille se leva et, d'un pas pesant, se traîna près de la fenêtre : « C'est moi ! » cria le garde-chasse. « C'est toi, mon fils ! » répliqua-t-elle d'une voix nasillarde ; elle ouvrit lentement la porte, qui était verrouillée à l'intérieur. « Entrez, entrez toujours, » dit le garde avec une insistance presqu'impolie. Les deux étudiants entrèrent à contre-cœur. Otto passa le premier. A peine avaient-ils franchi le seuil, que le garde, avec une précipitation singulière, ferma la porte derrière eux. La vieille, cependant, après avoir rajusté ses lunettes, les dévisageait d'un air rogue. En les invitant à pénétrer dans la chambre, le garde demanda à

sa mère : « Pas encore là ? » Il avait dit ces mots presqu'à voix basse ; Otto, seul, les entendit. La vieille devait être dure d'oreille, son fils l'entraîna dans un coin de la chambre et tandis qu'il lui parlait à l'oreille, un sourire hideux animait la figure du garde. La vieille jeta un regard singulier sur les deux hôtes, et sortit. Elle revint bientôt, avec de la bière, du pain et du fromage. Le garde approcha deux chaises de la table et, avec une amabilité forcée, il invita, par geste, les étudiants à se servir. Ils avaient grand faim et ne se firent pas prier. Pendant ce temps-là, le garde décrochait les deux pistolets au-dessus du poêle. Sans s'inquiéter de l'étonnement de ses hôtes, il chargea lentement les armes, mit de la poudre dans le bassinet et passa les pistolets à sa ceinture. Puis, sans dire mot,

il saisit la lampe, et montant par une échelle, il conduisit les deux jeunes gens au grenier, dans une vieille mansarde, où l'on avait déjà préparé une litière de paille. Il leur dit sèchement : « Bonne nuit, » et il s'éloignait déjà avec la lampe, quand les deux amis lui dirent en même temps qu'ils voudraient bien ne pas rester sans lumière. « De la lumière ? dit le garde surpris, je regrette beaucoup ; mais chez moi, il vous faudra dormir comme dans la tombe, dans l'obscurité. Ma mère n'a pas souvent de chandelle, et la lampe, nous en avons besoin pour... pour... » — « Pour? » dit Otto, voyant que le garde cherchait ses mots. « Pour lire la prière, naturellement, » répondit-il. Il n'y a que les savants qui la sachent par cœur. Enfin, peut-être aurons-nous la chance de dénicher encore

un bout de chandelle, et alors je vous monterai la lampe. »

Le garde descendit, laissant les jeunes gens dans l'obscurité. « Qu'est-ce que tu penses de tout ça ? » dit Otto. Adolphe répondit gravement : « Nous dormirons, je crois, ou très longtemps, ou pas du tout. » — « Est-ce qu'il n'y a pas une fenêtre, là-bas, dans le toit ? » dit Otto. « Il me semble que oui, répliqua Adolphe ; je vais voir s'il y a moyen de l'ouvrir. » En tâtonnant, il alla jusqu'à la fenêtre et essaya de l'ouvrir. A ce moment, le garde revenait avec la lampe ; d'un air sombre, il cria à Adolphe : « L'espagnolette n'est là que pour la frime ; la fenêtre est clouée à l'extérieur ; et je crois même qu'il y a des barreaux de fer. Mais vous aurez de l'air tout de même ; il y a deux ou trois carreaux de cassés. Il se

retourna encore une fois : « S'il arrivait quelque chose en bas, que vous entendiez ceci ou cela, que ça ne vous dérange pas. Vous, on vous laissera bien en repos. » — « Qu'est-ce qu'il peut donc encore arriver à pareille heure ? » demanda Adolphe d'un ton véhément. « Tiens, tiens ! répliqua la voix gouailleuse du garde, ce n'est pas la nuit, qu'un cabaret forestier a le moins de clients ! » Adolphe ne put contenir son irritation : « Mais, est-on en sûreté, oui ou non ? » — « Enfin, ajouta Otto avec une tranquillité feinte, nous ne manquons pas d'armes. » — « Tant mieux, tant mieux ! » répondit le garde qui riait aux éclats, et il claqua la porte si fort, que les murs et la fenêtre en tremblèrent. « Harras, » cria-t-il au dehors, « coucher là ! » Le chien s'allongea contre la porte en grondant ; puis on l'entendit

bâiller. « Pousse le verrou, » dit Otto à Adolphe. Aussitôt dit, aussitôt fait. « C'est encore heureux que la lampe ait assez d'huile, » dit ce dernier, et la soulevant, il éclaira tous les recoins de la chambre. « Il faudrait voir si, dans tout ce fouillis, nous ne trouverons pas un gourdin, ou n'importe quoi, pour nous défendre. »

Ils commencèrent alors à passer en revue tous les débarras qui étaient entassés dans la mansarde. Otto mit la main sur un vieux calendrier, qu'il rejeta aussitôt après l'avoir ramassé. Adolphe le reprit et le feuilleta. Au bout de quelques minutes, pâle comme un linge, il le laissa tomber à terre, en disant : « Eh bien ! maintenant, je sais où nous sommes. Cette maison est le coupe-gorge de l'assassin X***. (Il dit le nom, tristement célèbre dans toute l'Allemagne, d'un

bandit qui, après de nombreux crimes, avait été décapité, six mois auparavant, à Heidelberg, où les jeunes gens suivaient les cours de l'université). Son nom est écrit sur le calendrier et nous sommes, sans doute, les hôtes de son fils. » C'est déjà mourir à moitié que de se représenter vivement la mort, avec toutes ses épouvantes et ses mystères. Mais qu'y a-t-il de plus effroyable que cette pensée, pour des jeunes gens ? Un sentiment de vie intense, le sang impétueux commence déjà à bouillonner dans leurs veines ; leurs forces semblent défier l'éternité, et les voilà soudain, sans transition, au bord d'une tombe creusée par un meurtrier. Leur âme se contracte comme le ver de terre, quand il sent au-dessus de lui l'ombre du pied qui va l'écraser. Comme lui, dans sa débilité

et dans sa rage, ils voudraient, une fois encore, manifester leur force, leur énergie vitale, la prouver par un coup, par une piqûre à leur meurtrier. De tous leurs ardents désirs, c'est le seul qui leur reste. Mais les deux amis poussent soudain un grand cri de joie. Ils viennent de découvrir, cachée derrière des planches, une cognée rouillée ; ils la prennent, et l'un après l'autre, ils la brandissent en signe de triomphe, la font tournoyer autour de leur tête.

« Tu vois, dit Adolphe, elle est tachée de sang. » — « Eclaboussée, comme la hache d'un boucher, reprit Otto, avec un frémissement Hein ? Adolphe, nous ne pensions guère avoir une nuit pareille, quand nous sommes sortis ce matin, pour nous donner une journée de bon temps. Le soleil bril-

lait, si clair, si gai ! un vent frais vous caressait les cheveux, et nous parlions de ce que nous ferions dans trois ans ! » — « Qui est-ce qui frappe ? » s'écria Adolphe, et il bondit vers la porte, en levant la cognée. « C'est le chien qui gratte ses puces ! » dit Otto. « C'est vrai, tu as raison, reprit Adolphe, le voilà rendormi, il ronfle déjà. Tiens, allons donc nous asseoir sur la paille ; pose la lampe sur ce billot ». Otto feuilletait le calendrier et lisait une vie de saint qui s'y trouvait. Adolphe, immobile, fixait la flamme de la lampe. « C'est tout de même épouvantable, dit-il, après un long silence, d'être assis là, à un endroit où l'on a assassiné, plus d'une fois peut-être, un dormeur innocent. Viendront-ils bientôt nous égorger, les gens d'en bas ? ils aiguisent leurs poignards, sans doute. Est-ce qu'on ne vient

pas d'ouvrir la porte de la maison? » — « Sûrement, répondit Otto, en tendant l'oreille. Il me semble aussi que j'entends un bruit de pas, comme si l'on marchait sur la pointe des pieds ; ce sont les complices qui arrivent. » — « Ma foi, je n'en suis pas fâché, dit Adolphe, en se levant brusquement ; je n'aime pas attendre, et la mort moins qu'autre chose! » — « Nous sommes deux, après tout, reprit Otto. Et il faudra d'abord qu'ils montent à l'échelle. Nous nous en tirerons peut-être. C'est vrai qu'avec des armes à feu... L'échelle craque. Entends-tu ? Vite, allons les recevoir. »

Otto ouvrit brusquement le verrou, et il voulait se précipiter au dehors, mais le chien qui grognait en lui montrant les dents, le força à rentrer. Le garde cria alors de sa voix perfide : « Fi ! Harras !

Laisse ces messieurs tranquilles, s'ils ne veulent pas que tu les gardes, ne les garde pas de force! » Le chien baissa la queue, et, docilement, laissa le passage libre. Adolphe saisit la lampe, et s'approcha de l'échelle. « Comment! vous ne dormez pas? » demanda le garde. « Qu'est-ce que vous voulez encore? » répliqua Adolphe. « Ce que je voulais? Oui, qu'est-ce que je voulais donc? » répondit le garde, qui semblait embarrassé. « Vous ne m'inspirez pas confiance, vous! » cria Adolphe d'un air menaçant. « Vous devez être bailli, je ne sais où, » répliqua le garde. Messieurs les baillis ne peuvent pas souffrir mon nez; ils disent qu'il est de gingois; trouvez-vous que c'est vrai? » — « Drôle! » cria Adolphe, qui s'avança le plus qu'il pouvait et posa la lampe par terre. « Pas d'insultes!

répliqua le garde avec virulence ; il n'y a pas besoin de ça pour me persuader que vous êtes du bois dont on fait les conseillers intimes... Mais, ajouta-t-il, en reprenant son air patelin, poussez donc la lampe un peu plus loin. Je suis enrhumé et en toussant je pourrais l'éteindre ; ça serait tout aussi dangereux que si je l'avais soufflée. Il me semble que ça vous est désagréable de me voir en haut. Eh bien, faites-moi donc le plaisir de remplir cette mesure d'avoine, tenez, dans le coffre qui est à côté de la cheminée. C'est pour mon cheval qui est malade. Tiens, tiens, vous avez une hache ? Eh bien, j'espère, si vous vous promenez souvent avec cette arme-là dans votre poche, vous devez avoir une poche assez spacieuse ! » Otto fit, à la place d'Adolphe, ce que le garde demandait, après quoi, ce

dernier s'en alla. Les amis rentrèrent dans la mansarde, et le chien vint reprendre sa place.

« Quelle nuit mouvementée! dit Otto à Adolphe. Après tout, ce coquin est peut-être seul à la maison, ses suppôts ne seront pas venus, et n'ayant pu réussir à nous surprendre, il renonce sans doute à faire le coup. » — « C'est possible, répliqua Adolphe, et il tira sa montre : Du reste, il n'est pas encore tard. » On entendit un coup de fusil et, aussitôt, un bruit singulier, devant la fenêtre du toit. « Qui va là ? » cria Adolphe et il éclaira la fenêtre avec la lampe. Il éclata de rire, en apercevant la figure prudhommesque et raisonnable d'un matou : la détonation, sans doute, l'avait effrayé, et attiré par la lumière, il avait grimpé le long du mur. L'éclat de la lampe toute pro-

che de lui, l'aveuglait ; il se livra d'abord à toutes sortes de contorsions cocasses, puis, d'un bond, disparut. Quelques minutes après, les deux amis entendirent, en bas, le bruit sourd d'une chute, comme d'un corps jeté bas par un coup de poignard. Des bruits de pas résonnaient dans la maison et l'on distingua la voix nasillarde de la vieille, qui disait : « Eh bien, comment va-t-il ? ». — « Mort, » répondit la voix sourde du garde, et il proféra un juron. « Seigneur Jésus ! » cria la vieille d'une voix perçante. Et l'on n'entendit plus rien. Les deux amis ne savaient que penser de ce qui venait de se passer.

Ils s'assirent sur le lit, pensifs. Enfin, — comme tout restait silencieux — ils tombèrent dans une somnolence inquiète. Dans cet état, moitié rêve, moitié veille, il sem-

bla à Otto, que la lampe s'éteignait. Il sursauta, se dressa ; il crut qu'il s'était trompé, car la lampe répandait toujours sa lumière pâle. Alors, il s'aperçut avec une joie indicible, que l'aurore illuminait de rouge et d'or la fenêtre. Il éveilla son ami qui dormait, la mine sombre, avec la hache serrée dans ses bras. « Qu'est-ce que c'est ? » cria Adolphe, qui se leva en sursaut. « Regarde, regarde », dit Otto, en menant son ami vers la fenêtre. « Dieu soit loué ! dit Adolphe, j'étais en train de faire un rêve affreux. Je croyais être en Italie ; je traversais une forêt. Tout à coup, une troupe de bandits déguenillés sort des buissons épais ; ils se précipitent sur moi en poussant des cris féroces : ils vont me dépouiller, me tuer. Voyant qu'il y va de ma vie, je leur crie : depuis quand le corbeau arrache-t-il l'œil au cor-

beau ? Je suis des vôtres. Voyez en la preuve. Et je tire le petit poignard souple, tu sais, celui que j'ai acheté à la foire de Francfort à un marchand de bric-à-brac, à un juif. Mais les bandits ne me croient pas et ils me rient au nez. Soudain, apparaît, à la lisière du bois, un autre voyageur, sur un superbe cheval. Il s'approche. Un des bandits me dit alors : Tu es des nôtres ; soit ! Mais tu vois le cavalier qui s'avance ; voilà l'occasion de faire ton chef d'œuvre, avant que nous ne te recevions dans notre corporation. C'est à ce moment-là que tu m'as éveillé. Et maintenant, je me rappelle que ce rêve, c'est la sotte histoire, que feu mon oncle rabâchait si souvent. Jamais je ne voulus croire à cette aventure, parce que chaque fois qu'on lui demandait comment

elle s'était terminée, mon oncle ne savait que répondre. »

« Il s'agit maintenant d'oublier cette nuit et tous ses cauchemars, dit Otto, donnons-nous, tout entiers, à l'ivresse profonde, au sentiment intense de vivre. Pour la première fois, la vie ne nous apparaît plus comme un don ; et si nous ne l'avons pas acquise, du moins l'avons-nous conservée, comme un bien précieux, par notre vigilance et nos précautions. Adolphe serra avec ardeur la main de son ami. Et voici qu'on entendit la voix de la vieille, qui, gravement, chantait le cantique matutinal. On distinguait nettement les paroles ; c'était une pieuse poésie de Gellert :

Eveille-toi, mon cœur, et chante
Celui qui créa toute chose,
Qui donne le pain et les roses
Et veille sur ceux qui reposent,
Les gardant des âmes méchantes !

Involontairement, les deux amis chantèrent à l'unisson. Ils descendirent par l'échelle. En bas, le garde vint au devant d'eux et les salua avec affabilité. Sa figure leur sembla beaucoup moins déplaisante que la veille au soir, et pendant la nuit; pour un peu, ils se seraient reproché leur méfiance à son endroit. Mais la figure du garde avait déjà repris son sourire équivoque, le pli sardonique de sa bouche, et il leur parut plus antipathique que jamais. Il s'excusa d'avoir été forcé de les déranger si avant dans la nuit. « Tout de même, ajouta-t-il, je ne pouvais point savoir que vous ne dormiez que d'un œil, comme les lièvres, et que j'aurais beau marcher à pas de loup, vous m'entendriez. » Il les fit alors passer dans la cuisine, où la vieille était en train de faire le café, dont le restaurant par-

fum les accueillit. Ils le burent, sans dire mot, pensant que c'était plus prudent. Quand ce fut fini, ils demandèrent au garde, qui lavait et peignait son chien, combien ils lui devaient. Sans même lever les yeux, il répondit laconiquement qu'il s'était déjà payé. « Est-ce qu'il te manque quelque chose ? » demanda Adolphe, d'un ton narquois, à son ami. Otto fit signe que non, et dit au garde : « Il ne me manque rien non plus. Encore une fois, votre compte ? » — « Messieurs, dit le garde en se levant ; il s'approcha de la table et but, d'un trait, un verre de bière, je ne veux pas jouer plus longtemps à cache-cache avec vous. Vous avez été toute la nuit sur le gril, et le gril est gratis ! » — « Voilà ce que j'appelle de la franchise ! » répliqua Adolphe, en regardant Otto. « N'est-ce pas ? fit le garde, je ne me

suis pas trompé, je suis à vos yeux comme l'ogre pour les enfants ? » — « Vous l'avez dit, mon ami, dit Adolphe, qui lui tapa sur l'épaule avec une colère contenue, vous êtes bien le fils de votre père ! » — « Je ne comprends pas, répliqua le garde, rougissant jusqu'à la racine des cheveux, mais je peux vous garantir une chose, c'est que quand vous quitterez mon pauvre toit, c'est vous qui rougirez. Voyez-vous la vieille femme, là-bas, qui hier soir vous a servi la bière et tout à l'heure le café ? C'est ma mère. Elle n'a plus de dents ; eh bien, quand vous aurez soixante-dix ans, peut être qu'il vous en manquera aussi trente-deux. Elle est borgne, parce qu'un jour qu'elle était seule dans sa chaumière, un misérable l'a assaillie, et comme elle ne voulait pas livrer de bon gré les économies péniblement amas-

sées par mon père, il lui a crevé un œil. Vous comprenez ? Hier, j'étais derrière vous quand vous regardiez, par la fenêtre, notre pauvre logis. Je voulais, comme de juste, prévenir votre demande et vous offrir l'hospitalité. Mais c'est alors que vous vous êtes mis à faire vos réflexions indignes sur ma mère. J'ai été d'autant plus blessé, que j'étais justement bien disposé à votre égard. Ah ! vous savez, j'ai la tête près du bonnet, moi ; mon premier mouvement, excusez, ça a été de lever mon bon gourdin de chêne et de vous en asséner un maître coup, mais j'ai laissé retomber mon bras. Il m'était venu l'idée d'une vengeance plus complète. Pour vous punir de vos soupçons injustes, j'avais résolu de vous faire savourer, par l'imagination, toutes les tortures que vous auriez eu à subir, si j'avais été vraiment celui pour

qui vous me preniez. C'est alors que je vous ai invités à entrer. Et aussitôt que vous avez été entre mes quatre murs, j'ai cherché par toute sorte d'équivoques, à exciter les pires soupçons. Du reste, ça ne m'a pas été difficile de jouer mon rôle pendant une bonne partie de la nuit. J'avais autre chose à faire qu'à dormir ; il fallait que je soigne mon pauvre bidet, qui, hélas ! est tombé raide mort, sur le coup d'une heure. » Otto interrompit le garde : « Alors, c'est la mort de votre cheval que vous annonciez à votre mère, quand elle vous a demandé : Eh bien, comment va-t-il ? » — « Vous avez entendu ça aussi ? dit le garde ; alors, le hasard m'a mieux servi encore que je ne pensais. De vrai, je ne songeais guère à vous à ce moment-là ; quand j'ai vu la pauvre bête s'écrouler et détendre les qua-

tre fers ; un brave et beau cheval que j'avais acheté pour une bonne somme, il n'y a guère que quelques semaines ! Alors, j'ai répandu de l'avoine sur son corps et j'ai lancé la mesure contre le mur, où elle s'est cassée en mille morceaux. » — « Vous n'êtes donc pas le fils de *** » et Adolphe nomma le fameux meurtrier qu'il avait vu décapiter. « Par Dieu, non ! répondit le garde épouvanté. Comment pouvez-vous me faire une pareille question ? » — « C'est que nous avons trouvé au grenier, dit Otto, un vieux calendrier avec son nom écrit en toutes lettres. Ça nous a remplis d'épouvante, et votre plan, sans ça, n'aurait pas si bien réussi. » — « Je ne sais pas au juste ce qu'il y a au grenier, reprit le garde, je ne me suis pas encore occupé de tout le fouillis qu'il y a là-haut. Il y a peu de temps que j'ai été

nommé dans ce finage. En attendant qu'on me bâtisse une maison convenable, il faut bien que je loge dans cette espèce de repaire, qu'on ne va pas tarder à démolir. » — « Vous êtes un brave homme, cria Adolphe, et mettant son porte-monnaie sur la table, tenez, ça vous aidera à acheter un autre cheval. » Otto, en bon étudiant insoucieux du lendemain, voulait faire de même ; mais le garde repoussa l'agent : « Non, dit-il, je ne prendrai même pas un pfennig ; c'est assez que vous me donniez votre pardon comme je vous donne le mien. »

Après les quelques mois passés à Heidelberg, le poète continuait donc son tour d'Allemagne ; il se dirigea vers Munich et

toujours, comme ses ressources et son goût l'y incitaient, pédestrement et piètrement.

Les années d'odyssée de Hebbel présentent, au point de vue géographique, un assez joli dessin : deux lignes concentriques, dont la seconde décrit une courbe plus ample. Hambourg, Heidelberg, Munich ; Copenhague, Paris, Rome et Vienne.

Cette longue étape, de Heidelberg à Munich, dix-huit journées de marche, fut pour Hebbel la plus vivifiante promenade de sa vie. Lui, qui avait une tendance à trop se renfermer en lui-même, à faire de la métaphysique casanière, il se sentait s'épanouir en traversant ces pays, ces villes variées ; le blond géant des plaines du Nord se laissait pénétrer par la tiédeur méridionale ; il voyait autour de lui un monde nouveau, des populations aux cheveux bruns, forte-

ment mêlées de sang celtique, des hommes qui, sans pudeur, ne craignent pas de sortir d'eux-mêmes. Il se rendit fort bien compte de ce contraste et écrivait : « La vie est un voyage, dit le chrétien. Il est encore plus juste de dire : voyager, c'est vivre. Le profit que j'ai retiré de ce voyage est immense. On ne doit jamais transplanter un arbre, mais l'homme ne doit jamais s'enraciner. Quand on voit chaque jour un monde nouveau autour de soi, le sang s'émeut et bouillonne dans toutes les veines. Peu importe que ce monde nouveau soit beau ou non ! Ce qui est beau, c'est ce qui est autre. J'ai aspiré la vie comme de l'air frais... » Strasbourg, Stuttgart, Tubingue, Ulm lui avaient offert cette heureuse distraction. Il avait pu voir de près quelques-uns des poètes les plus illustres de cette époque, dans la capitale

du Wurtemberg, l'excellent Gustave Schwab et dans la bonne ville universitaire de Tubingue, Uhland, dont les poésies avaient enthousiasmé son adolescence. Hebbel s'était forgé du grand poète souabe une image grandiose ; il se l'était représenté avec la beauté, le feu d'un autre Gœthe. Il fut déçu de ne trouver qu'un brave homme, avec la tête d'Astier-Réhu et la facilité d'élocution de Corneille.

Le 30 septembre 1836 il arrivait à Munich. La ville lui plut. Il écrivait : « J'habite dans une maison, qui, à Hambourg, passerait pour un palais, mais, à Munich, il n'y a que des palais. » Le fils du maçon, l'homme de la plaine, respire dans ces rues larges et ennuyeuses ; ces grandes bâtisses en plâtre, avec des façades nues, mais italiennes, lui imposent. Et l'on conçoit que dans la nota-

tion de ses voyages, de Heidelberg à Munich, et plus tard, de Munich à Hambourg, il n'ait pas eu un mot d'amour pour les villes délicieusement moyen-âgeuses qu'il avait traversées. Sans doute, la modicité de ses ressources, la fatigue, gênent l'enthousiasme artistique ; mais, cependant, on attendait de lui une intuition, une vision quelconque. Il dit s'il a bien ou mal mangé, s'il faisait froid ou chaud, et qu'il s'est fait couper les cheveux. Il passe à Nuremberg, qui, à cette époque, présentait une harmonieuse et synthétique image, où les briques jaunes ou rouges ne faisaient pas encore tache, et il consigne sur son carnet : « Je m'y suis arrêté un jour, je le regrette. Je n'avais pas besoin d'un jour entier de repos et, pour connaître vraiment une telle ville, un seul jour ne suffit pas. » Nous

n'exigions pas de lui qu'il en ait visité les musées et vu toutes les beautés qu'indique Bædeker ; nous attendions seulement l'impression d'une telle ville sur un poète tel que lui. Pour logique qu'il soit, son laconisme nous a déçus... Il faudra encore à Hebbel des années de culture, avant qu'il n'arrive à goûter le charme des vieilles rues tortueuses et originales de Vienne.

C'est dans la capitale de la Bavière que Hebbel fait vraiment son éducation classique. Il suit encore, à l'université, quelques cours de philosophie ; il voit les chefs d'œuvre plastiques et picturaux de la Glyptothèque et de la Pinacothèque, et surtout, il s'instruit par ses lectures. Il lit les tragiques grecs, Tacite et Gibbon, Dante, Calderon, Rousseau, Lessing, Winckelmann et Gœthe, Jean-Paul, Walter Scott, Tieck, Hegel,

l'esthéticien Solger, et, à côté de ces écrivains classiques, il poursuit la lecture des écrivains irréguliers, auteurs du « Sturm und Drang, » correspondance de Rahel, de Bettina. Il est, en outre, très au courant de la poésie contemporaine en Allemagne. Ces lectures, comme il le dit, il les rapporte toutes à soi-même. Il en fait la critique, très subjective, mais profonde.

Hebbel vit péniblement. Les quelques chroniques qu'il envoie aux journaux, sont médiocrement payées. Grâce à l'argent que lui a envoyé Elise à Heidelberg et à Munich, il ne meurt pas tout à fait de faim. Sa vie solitaire est consolée par la drôlerie de sa maîtresse, Josepha Schwarz, la fille d'un menuisier chez qui il demeure. Au fond, c'est l'époque la plus désespérée, la plus philosophique de son existence. Il se déta-

che du christianisme, « ce virus de l'humanité, » de la morale courante, que le surhomme, que le génie, suprêmement égoïste, méprise. Il écrit à un de ses amis : « L'homme comme moi, dont tout l'être est la proie de la mort, ne devrait pas embrasser de ses bras empestés une vie jeune, florissante. Un cadavre qui se laisse aller aux doux badinages d'une âme de jeune fille et qui les rend au centuple, voilà de l'humour, et d'autant plus irrésistible, qu'elle est plus effroyable. Le malheur rend égoïste. » Il éprouve sous toutes ses formes, le mal du siècle. Le silence de ces espaces infinis, vides de Dieu ; la pensée de ce Dieu nouveau qui devient, et que l'humanité doit créer, l'épouvante autant qu'elle enchantera Renan. Sur ces entrefaites, le seul ami que Hebbel ait vraiment possédé,

Emile Rousseau, un de ses condiciples de Heidelberg, meurt presqu'en même temps que la mère du poète. Hebbel souffre profondément, et éprouve le besoin de se rapprocher d'Elise, le seul être qui l'aime désormais. Le 11 mars 1839, il reprend le havre-sac, pour traverser l'Allemagne du Sud au Nord, de Munich à Hambourg. Hebbel n'est plus « étudiant, » il va cesser d'être « littérateur » pour devenir enfin le grand poète tragique, digne de l'immortalité.

A toutes les périodes de sa vie, Hebbel a écrit des poésies. Lorsqu'il quitta Munich, il avait « trouvé » déjà les plus caractéristiques, les plus émues, les plus intimes. Sans doute, il en écrira encore de fort belles, et quand il aura le recul nécessaire, et que ses impressions d'enfance

se seront cristallisées, il donnera à des ballades comme : *L'enfant de la lande*, Paris, 1844, ou : *Un paysan de la Dithmarsch*, Vienne 1853, une touche locale que n'avaient pas les œuvres antérieures. Le décor changera, évoquant l'Italie moderne ; la Rome de Dioclétien. Le fond restera le même et ce ne sont pas les poèmes où il mit le plus de philosophie, qui captivent surtout. La réflexion, souvent, n'y est pas assez fondue en vision lyrique, en intuition. Quelques lieds de sa jeunesse parlent plus directement à l'âme. En mai 1836, il écrivait, par exemple, à Heidelberg : *Sensation nocturne*.

Quand je me dévêts, le soir,
Doucement, avec lenteur,
Les pensées lasses m'emportent
Vers l'avenir ou le passé.

Et je songe aux jours anciens,
Où ma mère me dévêtait ;
En silence, elle me posait, au berceau,
Le vent mugissait, cernant la maison.

Et je songe à l'heure dernière,
Où les voisins viendront, comme elle ;
En silence, ils me coucheront, dans la terre.
Alors, je reposerai, longtemps.

Quand le sommeil clôt ma paupière,
Bien souvent j'ai fait le rêve
Qu'en silence, venait me coucher
Quelqu'un que je ne saurais dire.

C'est à Munich que Hebbel écrivit la chanson : *le Jeune marin*, que Carl chante dans *Maria-Magdalene*. Dans le lied, naïf, populaire, et si artistique, Hebbel sait intimement mêler sensation et sentiment et renforcer l'un par l'autre. Dans ses poésies philosophiques, souvent un mot abstrait, technique détruit la suggestion poétique, rend le vers rocailleux. La brutalité san-

guinolente de ses ballades rebute parfois. Dans ses lieds, la langue est simple ; les vers ont une harmonie qui rehausse les sentiments, en les prolongeant par la vibration musicale. Dès 1832, Hebbel projetait un mélo-drame *Parricide*, où les sons eussent doublé la terreur tragique. En 1835, dans *Sur un Violon*, il rend avec un rare bonheur d'expression la sensation des notes profondes du violon, éveillant en lui des sentiments douloureusement harmonieux ; comme dans *Les sanglots longs du violon...* de Verlaine, sensation et sentiment se transposent et s'enlacent.

Le 31 mars 1839, le poète était de retour à Hambourg. Il va y passer quatre années en compagnie d'Élise Lensing. C'est là qu'il prendra rang comme auteur tragique. Il ne faudrait pas croire toutefois que sa

vocation dramatique ait été soudaine. Elle remonte à une époque antérieure, mais elle s'est décidée surtout pendant le séjour à Munich, où Hebbel « portait » déjà le sujet de plusieurs de ses œuvres théâtrales. Hebbel procèdera presque toujours ainsi pour ses ouvrages dramatiques : une gestation plus ou moins longue, et quand l'œuvre est bien mûrie, il l'écrit, rapidement le plus souvent. Il n'aime point les esquisses, ni les schémas ; l'œuvre coule de source.

Sa première tragédie, *Judith*, mise en chantier au mois d'octobre 1839, était achevée le 28 janvier 1840, et dès le 6 juillet, avait lieu à Berlin la première représentation. Le succès fut vif, et Gutzkow, l'écrivain à la mode, pensa qu'il fallait démolir, sans tarder, ce rival redoutable aux *beati possidentes*.

Cette œuvre, et la plupart de celles qui suivront, ont été provoquées chez Hebbel par une sorte de besoin de contradiction. En les écrivant, il voulait corriger ou surpasser, soit les auteurs qui lui semblaient dénaturer le drame, soit des œuvres qui, en l'inspirant, lui donnaient le désir de les refaire, de les marquer au coin de son génie. Il est resté l'autodidacte qui profite plus de ses lectures, qu'il n'en jouit vraiment.

Le drame est pour Hebbel la plus haute forme de création poétique. Aussi en a-t-il fait son inlassable étude. Dans son journal, dans des articles critiques, dans des préfaces, dont on trouvera plus loin l'essentiel, Hebbel a exposé dogmatiquement sa pensée sur ce sujet. Sa célèbre formule : « L'art est la philosophie réalisée, » dit assez sa tendance. Les personnages ne

sont que les représentants des idées qui s'incarnent en eux. Ce ne sont pas les luttes d'individu à individu, le choc des actions humaines qui l'intéressent surtout; il étudie les conflits de l'humanité avec la divinité, avec le monde, avec l'univers tout entier. Il ne montre pas tant la volonté humaine en jeu, qu'il ne montre qu'elle est viciée dans son principe, et que plus elle est grande et surhumaine, plus elle est dommageable à l'harmonie du monde. Tout ce qui dépasse le niveau déséquilibre, pour ainsi dire, l'organisme de l'univers. Et pour rétablir la balance, il faut que la cause du désordre périsse. Au fond, c'est bien l'*hybris* des tragiques grecs, châtiée par la jalousie des dieux. C'est bien la desmesure des vieux poèmes épiques, qui mène Roland à sa perte. La chasteté de Judith, la vertu de Geno-

veva, la beauté d'Agnès Bernauer, la force de Siegfried, le succès de Démétrius offusquent l'univers, provoquent la catastrophe qui les anéantira. Ce qui, pour Hebbel, fait la grandeur tragique de tels héros, c'est qu'ils sont nécessaires, dans la vie comme dans la mort. Leur perte est nécessaire, si le monde ne doit pas être ébranlé dans son fondement et s'écrouler. Mais leur venue n'était pas moins nécessaire, pour déchaîner l'une de ces crises qui marquent les étapes de l'humanité.

Hebbel conçut donc l'idée grandiose de représenter tragiquement, en une suite de drames, l'histoire éthique de l'humanité, dans ces moments de crise, où deux conceptions du monde sont en présence, en lutte, c'est-à-dire, forcément, aux moments où une conception est en train de l'emporter sur

l'autre. Un grand poète, contemporain de Hebbel, Otto Ludwig a très justement dit, à propos de cette théorie : « Le destin chez Hebbel est plus un résultat de l'époque où vivent ses héros, qu'un résultat de de leur action... Ce ne sont plus leurs différentes natures qui sont en lutte, mais différentes conceptions philosophiques. » Cela est vrai, en bloc, si l'on considère tout l'œuvre du poète.

Dans le détail, Hebbel a été souvent infidèle à sa théorie, ou plutôt, il l'a atténuée, individualisée, et peut-être pourrait-on avancer qu'il a été au moins autant le dramaturge de l'histoire de la civilisation, que celui de l'histoire éthique de l'humanité. Ce qui rendait l'application de cette théorie singulièrement épineuse, c'est que le choix de ces grandes crises éthiques

demeure tout subjectif. Sans doute, l'avènement du christianisme est un de ces moments, où deux grandes conceptions sont en lutte, et Ibsen ne manquera point d'y prendre le sujet de son : *César et Galiléen*. Sans doute, le vieux poème des *Niebelungen* illustre la lutte du paganisme germanique et du catholicisme, mais pour d'autres matières tragiques, peut-on vraiment assurer qu'elles ressortissent à telle ou telle crise, à telle ou telle période de l'histoire humaine ? Non, et aussi bien, peu importe, si la tragédie est belle, si elle nous montre de l'action, avec grandeur, avec force ; si elle nous captive par l'étude psychologique, toute moderne, des caractères, par la peinture d'hommes, dont nous savons les antécédents ataviques, les particularités physiologiques, pathologiques ; si elle nous séduit

par la vie pittoresque avec laquelle l'auteur a rendu le milieu où agissent ses personnages.

Force tragique, modernisme de la conception, pittoresque du cadre étroitement adapté au tableau, ce sont là les qualités des drames de Hebbel, de *Judith*, la première tragédie du poète. Peut-être, Hebbel eût-il été mécontent de cette appréciation de « sauvages » ou de « soubrettes ». Ainsi qu'on sait, il faisait, à diverses époques de sa vie, hommage de ces qualificatifs, pour le moins antithétiques, aux Français et à leur idiome.

Judith est, dans toutes les acceptions du mot, une œuvre de jeunesse. Les inexpériences y abondent. En deux minutes, derrière un rideau, au fond de la scène, Holopherne vainc les dernières résistances de

Judith et, las de ce court duel, s'endort. La suivante Mirza a à peine eu le temps de se demander, dans un des plus brefs monologues qu'ait écrits Hebbel, qui l'on égorgeait derrière le rideau, de Judith ou d'Holopherne, que déjà l'héroïne reparaît. Il n'y a là, après tout, que maladresse technique de peu d'importance.

Cette tragédie a des taches, mais l'on ne peut dire que ce soient des faiblesses; les imperfections qu'elle présente, sont plutôt de luxuriants excès. Hebbel lâche la bride à sa force tumultueuse et il n'arrête point la lave brûlante et sèche de ses pensées; Holopherne heurte le ciel de la tête, et Judith s'analyse avec trop de fougue. Il voulait faire d'Holopherne un titan: il apparaît un peu comme un ogre et comme un géant. Il nettoie son épée, et cuit son rôti

à la flamme des villes qu'il allume, le soir, pour s'éclairer. Sa figure est toute en œil : c'est Polyphème. Embrassant les femmes, il les étouffe ; il étouffe un lion comme on fait un pigeon ; la terre tremble sous ses pas. C'est Gullivert en Lilliput. Vingt ans plus tard, dans le prologue des *Niebelungen*, le poète, en possession de tout son talent, saura donner, sans le moindre gigantesque verbal, cette impression de force colossale, et son Siegfried sera moins loquace qu'Holopherne.

Néanmoins, Holopherne est une création puissante. Autour de lui, le monde tombe en ruines. Il peut dilater en tous sens son individualité ; il peut oser toutes les idées, se sentir dieu. Rien ne l'arrête ; rien ne l'empêche de mener jusqu'au bout toutes ses pensées, de les agir immédiate-

ment. En répandant la mort autour de lui, il affirme simplement son droit de vivre, son droit d'être homme, d'être absolument et radicalement actif, d'être le surhomme.

Judith est, pour tous ceux qui la regardent, pour les habitants de Béthulie, et pour le rédacteur de la Bible : l'héroïne. Mais en elle-même, elle n'est que femme, femme avec toutes les faiblesses spécifiques. Pour Hebbel, la femme est toute passive ; c'est l'apanage de son sexe, et si elle agit, c'est qu'elle s'éloigne de sa nature, qu'elle en sort, par une griserie violente provoquée en elle par l'homme, par une rébellion contre sa nature, et qui cause sa perte. Chacun de ses actes est un pas en avant vers l'autel, où l'attire le besoin d'être sacrifiée : « Pourquoi vis-tu, si tu ne te sacrifies pas ? » dit Judith. Mais Judith n'est point une vertu

romaine, une héroïne de *De Viris*. Elle est orientale, féline et sensuelle. Hebbel lui a donné cette attirance morbide, ce mystère troublant, qu'ont certaines figures de Gustave Moreau. Il a fait d'elle une demi-vierge. L'homme avec qui elle s'est mariée, n'a pu lui donner cet amour dont elle désirait l'amère volupté, car Judith le glaçait d'effroi. Une invincible appréhension l'a détourné de cette femme, belle, fatale, et qui lui tendait froidement les bras. Cette femme, invaincue, sent l'inutilité de sa vie. Elle veut se sacrifier, pour agir. Holopherne, enfin, sera pour Judith un adversaire digne d'elle, un partenaire avec qui elle peut se mesurer. Mais, en voulant venger son peuple, elle se détruit elle-même ; elle détruit cette chasteté qui faisait sa force ; le titan qu'elle tuera, la subjuge.

Il fait d'elle une femme, il fait d'elle sa chose. Elle, qui a un tempérament dominateur, aime celui qui est fort ; elle, qui veut vaincre, aime celui qui la vainc, qui est plus grand qu'elle. Il l'attire irrésistiblement, et lorsqu'il l'a souillée, elle ne se soucie plus de la noble cause de son peuple, elle venge sur Holopherne la femme humiliée par lui ; sa haine est amoureuse. Par delà la mort, le titan la possède : peut-être porte-t-elle l'enfant qui vengera le père. L'héroïne de la légende n'est plus qu'une âme de femme vilipendée. Ce caractère de femme, instinctive et clairvoyante à la fois, est tracé de main d'ouvrier. Y a-t-il dans la peinture de cette Monna Vanna juive, un anachronisme de sentiments? Il est possible, quoique de tels anachronismes, lorsqu'il s'agit

d'époques aussi reculées, soient difficiles à prouver.

La peinture du peuple de Béthulie, tout au moins, donne l'impression de la vérité, de la vie. L'anxiété tragique qui oppresse la population, les actes de lâcheté ou de courage que suscite le danger, le prophétisme israélite, les réflexions, les suppositions, les espoirs que provoque la conduite de Judith, toutes ces scènes de foules, qui renouvellent avec pittoresque le chœur antique ; il y a dans tout ce « milieu » de la tragédie, une richesse qui rappelle les scènes du peuple dans Shakspere, ou dans l'*Egmont* de Gœthe.

A l'antithèse de l'homme et de la femme dans *Judith*, succéda l'anthithèse de la sainte *Genoveva*, 1841, et du démoniaque Golo ; à l'antiquité, le moyen-âge, à la prose un peu

rude, le vers mélodieux. La pièce se passe « à l'époque poétique ». Dans un premier acte, qui est une incomparable élégie, Siegfried, le burgrave, partant pour la guerre, dit adieu à sa jeune femme. Jusqu'ici, avec une pudeur affinée par le christianisme, Geneviève n'a pas laissé voir à son mari qu'elle l'aimait ardemment ; la séparation sera longue, sans doute : elle ne peut retenir l'aveu d'une douleur, dont la profondeur étonne et touche Siegfried. Il part cependant. Un des hommes du comte, Golo, a surpris leurs confidences. L'amour chaste de Geneviève suscite en lui un amour passionné. Il raille ce mari, qui sait si piètrement aimer, et qui peut facilement quitter une telle femme. — Ce premier acte semble un développement génial du début de la *Novelle* de Gœthe. — Golo va main-

tenant s'acharner à sa proie, ou plutôt, sa passion va l'amener à tous les crimes. Le remords aiguisera sa furie. La lucidité de son esprit, une puissance de souffrir et de faire souffrir, une sorte de génie dans la passion font de lui un homme très moderne par certains côtés. Sa passion, sans doute, est excessive, mais comme elle peut l'être dans une âme de chrétien, de damné. Un tel caractère n'est pas, en soi, une innovation dans l'histoire du théâtre allemand, où un trait d'ombre, fortement marqué, aime à souligner la lumière. Traître de mélodrame, ou Satan, le personnage répond à une habitude, à un besoin de l'esprit, à une conception artistique.

Hebbel a mis dans la passion, dans le désespoir de Golo, beaucoup de lui-même. Malgré le succès de *Judith*, il souffrait tou-

toujours de la misère. La naissance de son premier fils, le 5 novembre 1840, n'avait fait qu'augmenter sa détresse. Il pensait au suicide, sans doute pour s'exciter à vivre ; sa plus grande souffrance était peut-être de n'avoir plus de livres, et de manquer ainsi de ce qui alimentait sa vie intellectuelle. Dans sa situation, l'incendie de Hambourg, au mois de mai 1842, devait faire sur lui d'autant plus d'impression. Il songeait, du reste, à une tragédie de *Moloch* ; la ruine de Carthage devait y être dépeinte, et peut-être y eût-il utilisé les impressions de la catastrophe dont il venait d'être le témoin.

Pour sortir d'embarras, Hebbel se souvint alors qu'il était né sujet danois. Le roi passait pour encourager les lettres et les arts. Le poète partit pour Copenhague, afin de solliciter ou une place de professeur

d'esthétique, à l'université de Kiel, ou une bourse de voyage. Il y arrivait le 14 novembre 1842, et y resta jusqu'au 27 avril de l'année suivante. Christian VIII lui avait accordé deux audiences ; Thorwaldsen l'accueillit avec bonté. Enfin, une bourse de cent cinquante francs par mois lui était allouée pour deux ans. Hebbel l'avait obtenue grâce à l'appui du poète Œhlenschlæger, dont la vie (et certains jugements d'un agréable raccourci, sur les Français et leur littérature) n'est pas sans analogie avec celle du poète allemand.

C'est à Copenhague que Hebbel avait commencé à écrire sa tragédie des petites gens : *Maria-Magdalene*. Le *Journal* du poète note tous les progrès de l'œuvre. Le premier acte était achevé le 1er mai, à Hambourg ; le deuxième, le 17 octo-

brc 1843, à Paris, « par un temps froid, pluie, ciel gris ». Le séjour dans la capitale de la France ne pouvait qu'accélérer, par réaction, la cristallisation, l'achèvement de ce drame, qui semble si spécifiquement allemand. Hebbel en avait conçu l'idée, lors de son séjour à Munich, en 1837. Dans la maison où il demeurait, chez le menuisier Schwarz, il avait assisté à l'arrestation, pour vol, du frère de sa maîtresse, et vu les bouleversements causés dans la famille par cette catastrophe.

Les confidences de Josepha, qui avait été séduite de fort bonne heure ; la liaison avec Elise, la grossesse de cette dernière avaient fourni à Hebbel des documents vécus. Les souvenirs de son enfance, brimée par le père soupçonneux, autoritaire, souvent consolée par la bonté de sa mère, douce et

naïve, lui donnaient l'atmosphère de la pièce, qui a, peut-être pour cela, un caractère que n'ont point ses autres œuvres.

Au premier abord, il semble que ce soit une pièce naturaliste, c'est-à-dire une pièce cruelle, avec peinture minutieuse du milieu; une tranche de vie, comme on disait jadis, ou, si l'on veut, une monographie pathologique avec... le bouillon de culture. Un hasard, le microbe de la folie qui hante le cerveau de Mme Wolfram, déclanche le mécanisme de l'action, qui se déroule avec un déterminisme bellement indifférent.

Mais cette première impression du drame, vu comme du dehors, est incomplète, et même fausse. Plus on y pénètre, plus il apparaît que cette œuvre est bien une tragédie réaliste, reposant sur des fondements, sur des dessous solides, ferme-

ment bâtie, et avec art. « Le public, disait Hebbel, ne voit de l'édifice que ce qui dépasse le sol. L'architecte seul connaît les fondations, les caves, les couloirs souterrains ». La technique, la psychologie des caractères font vraiment de *Maria-Magdalene* un chef-d'œuvre, et, si ce n'était pas un truisme, l'on pourrait dire : un chef-d'œuvre typique. Et d'abord, c'est le type de la tragédie qui n'a qu'un acte ; les trois actes en quatre tableaux qui la composent ne sont, au fond, qu'un cinquième acte, une catastrophe, sans « catastase » ni « épistase ». L'angoisse tragique règne dès les premières scènes ; le ciel est gros de lourds et sombres nuages ; le tonnerre gronde déjà ; l'éclair sillonne, déchire l'ombre. Il a foudroyé. Les trois actes en quatre tableaux ne font que jalonner les zigzags de l'éclair.

Cette rapidité de l'action, du dénouement tragique, — qui ne se vérifie pas montre en main — comment l'auteur l'obtient-il ? En rejetant hors de la tragédie toutes les causes extérieures, anecdotiques, tous les faits, dont il ne nous donne que le résultat. Avant le lever du rideau, le pseudo-vol a eu lieu ; Carl a fait des dettes ; maître Antoine a insulté le policier, perdu ses économies ; Clara s'est fiancée et livrée à Léonard ; ce dernier a été nommé secrétaire de mairie, et Fritz a obtenu un emploi.

Tout cela, c'est de l'histoire ; la pièce va nous en apprendre peu à peu le détail, en en montrant les effets. Carl a fait des dettes, aussi sa chaîne d'or étonnera-t-elle sa sœur ; et plus tard, ces dettes faites par lui, fortifieront les soupçons qui tuent sa mère, parce qu'elle est forcée d'y croire.

Par vengeance de l'insulte inoubliée, le policier arrêtera Carl, sans mandat. L'arrestation du fils, qu'il croit coupable et qui le déshonore, rendra maître Antoine cruellement jaloux de l'honneur de sa fille, qu'il aime, parce qu'elle lui ressemble, parce que Carl tient de sa mère un caractère insouciant ; c'est cette dernière qui avait poussé Clara à se fiancer avec Léonard ; et Clara a voulu renier l'amour qu'elle avait pour Fritz, par un coup de tête maintenant irréparable. Maître Antoine s'est dépouillé de son argent. Cette découverte provoque maintenant la défection de Léonard. Tout se tient, et chacun de ces dévoilements nous instruit du passé. Nous sommes au courant, comme dans un roman, de toute la vie antérieure des personnages. Cette méthode moderne d'expo-

sition continue, de dévoilement, par leurs effets, d'actes passés, Vischer la nomme justement : la méthode analytique. On pourrait l'appeler aussi la méthode régressive, ou encore, par anachronisme : ibsénienne.

L'engrenage est bien adenté. Les caractères sont, comme les faits, dans une étroite dépendance l'un de l'autre. Ils se pressent autour d'Antoine, qui est au centre de l'action ; de Clara, qui, par amour pour lui, en lui obéissant, exécute ses volontés et les projette autour d'elle. Carl, et même Adam, sont encore, par réaction contre lui, dans la subordination — dramatique — du menuisier. Mais l'empire du vieil homme sur les autres personnages ne suffirait pas à créer le conflit tragique, hebbelien. Il faut que chacun de ses personnages ait une in-

dividualité nettement caractérisée, agisse d'abord pour soi, isolément; et à ce point de vue subjectif, leurs actes sont logiques, nécessaires ; mais ils agissent tous d'après un principe faux, faussé ; ils entrent en conflit avec la loi du monde et ils ne peuvent soupçonner que le fondement de leur vie est une erreur, et qu'en suivant la morale du qu'en-dira-t-on, ils offensent la morale, et déterminent leur catastrophe. Chacun d'eux suit sa voie et chacun d'eux a des œillères. La coordination de ces individus produit une suite de chocs, qui les poussent à l'abîme. Ils sont forcés de se heurter, parce qu'ils vivent à l'étroit et que leur individualité est assez forte ; et il n'y a point de rémission possible, parce que leur morale est bornée comme eux : morale contingente et subjective, égoïste et fausse.

Ils sont tous des esclaves, qui pensent agir librement, et que rien, dans leur situation, ne saurait émanciper. Ils ne sont pas indignes de la liberté, ils en sont, douloureusement, inexorablement, incapables.

Chacun des personnages est bien en place. Hebbel a su donner à tous leur valeur exacte. Chacun a sa physionomie, son idiome, et, comme le faisait remarquer M. Emile Faguet, même quand ils parlent longuement, ils n'oublient pas qu'il est dans leur rôle de manquer d'idées générales : « Cé n'est pas l'auteur qui prend la parole à la place de son personnage ; c'est seulement le personnage qui la garde peut-être un peu trop longtemps ». Tous sont bien différenciés, jusque dans leurs ressemblances ataviques. Clara a bien l'instinct combatif de son père, mais avec un besoin de

sacrifice tout féminin. Carl est un bon garçon ; il tient de sa mère une certaine facilité de caractère ; mais il a déjà quelque chose de la gouaillerie d'une génération moins respectueuse des principes et des grands mots. Il serait aisé de montrer que tous les personnages doivent certains de leurs traits à Hebbel lui-même.

Ils ont tous entr'eux quelque chose de commun ; cette prédisposition à être « héautontimorumenos, » à exagérer leur responsabilité morale et à se faire souffrir.

Les deux caractères principaux dépassent, comme il le fallait, le niveau des autres. Hebbel a su donner à son héroïne une certaine naïveté dans l'action ; le motif de ses actes est simple et fort. Elle ne ratiocine pas longtemps : elle agit. Il y a quelque chose d'instinctif en elle. Le caractère de

maître Antoine est beaucoup plus étoffé. Son habileté à se faire souffrir, ses réflexions, ses paroles ne surprennent point de la part d'un artisan protestant, qui, même ne sachant pas lire, a toujours comme une certaine lecture morale. Il est tracé de main de maître. Lorsqu'il raconte, par exemple, à Léonard, de quelle façon honorable il s'est dépouillé des mille talers, on sent qu'il jouit profondément de pouvoir raconter à un étranger cette belle action, dont, jusqu'à présent, il se congratulait en son for intérieur. Sans doute, sa femme était dans le secret, mais l'admiration d'une femme ne compte guère.

Est-il bon ? Est-il méchant ? Sympathique ou antipathique ? Hebbel eût répondu : Je n'en sais rien. Et peu importe. C'est un homme. Maître Antoine aurait déplu à

Saint-Evremond ; Brutus lui donnerait peut-être son suffrage. Et Clara, est-elle coupable ou non ? L'auteur de *Denise* eût tranché la question, et Rousseau aussi. Hebbel, à dire vrai, ne la pose même pas. Comme tout grand dramaturge, comme Shakspere, comme Molière, il expose tour à tour le pour et le contre ; il ne conclut pas ; il se garde de conclure. Le 19 décembre 1843, Hebbel écrit là-dessus, dans son *Journal*, une page fort judicieuse. Mais avec le besoin d'absolu qui le caractérise, il a tort, peut-être, de ne voir dans une question que deux aspects, la thèse et l'antithèse, qui, selon la formule de Hegel, font, réunies, la synthèse. Le drame est la représentation de la vie. Qui du toréro ou du taureau a raison ? Pourvu que l'animal se défende bien contre celui qui l'attaque et l'excite selon les règles,

pourvu qu'au dénouement la bête soit tuée. Libre aux femmes de jeter leurs parures au toréro avantageux ; libre aux âmes tendres de verser des larmes sur le taureau maté. C'est la corrida, et, boucherie pour boucherie, mieux vaut, disent les esthètes, l'arène du taureau que l'étal du bœuf. Le marquis d'Auberive brandit le poing en s'écriant : « Crève donc, société ! » Ibsen voudrait qu'on agitât plus fort l'étoffe rouge, pour que la lutte soit plus exaspérée, ou il réclame des bœufs bien gras et mornes, qui singeront les taureaux maigres. C'est la vie.

Hebbel se flattait d'avoir fait des personnages de *Maria-Magdalene*, des individus qui agissaient tous logiquement, et dont chacun avait raison à son point de vue ; mais il savait bien que, si l'on ne doit pas mettre de « moralité » dans un drame, il

doit cependant s'y en trouver une à l'état latent. Lorsqu'en 1846, on interdit la représentation de sa pièce à Breslau, sous prétexte que l'héroïne était enceinte, il écrivait : « En vérité, c'est interdire la morale ! »

Quelle est donc la morale impliquée dans son drame ? Son œuvre est-elle la tragédie de la femme tombée, et qui, malgré son repentir, malgré les bassesses auxquelles elle consent, est traquée et poussée à la mort ? A-t-elle, comme certains commentateurs semblent le croire, mérité la mort, parce qu'en se livrant sans amour à son fiancé, elle a profané l'amour ? Non, l'auteur, s'il n'approuve pas Clara, ne la condamne pas non plus. Emilia Galotti, comme Hebbel le montrait finement, est beaucoup plus coupable que Clara, bien

qu'elle meure vierge. Dans son esprit, Emilia a déjà consenti à un amour coupable. Son père a beau la tuer. Emilia, Virginie chrétienne, est déjà violée dans son âme. Hebbel condamne la société où une telle faute est possible, où une telle conception des lois morales est possible ; il ne maudit pas la Civilisation ; il maudit une civilisation retardataire, parce qu'elle est artificielle, parce qu'elle n'a pas son fondement dans les lois absolues de la morale, dans la nature. Si elle pensait librement, Clara ne tomberait pas. Sa chute n'est point passionnée. Elle se livre à Léonard par suite d'un faux calcul : il l'épousera après, c'est l'usage. Et de même, Antoine exagère l'honnêteté, parce qu'il voit que dans la petite ville, on met au-dessus de tout l'honorable réputation. C'est le bien le plus envié,

dont on cherche à dépouiller le voisin. Il pense que plus on est prisonnier de ces principes, plus on est vertueux et exemplaire.

La morale de *Maria-Magdalene* serait donc une morale sociale. Il faut émanciper moralement le peuple, si l'on veut qu'il ne commette plus des crimes dont il n'est pas responsable. Cette tendance semble, de prime abord, en opposition avec les idées de Hebbel, qui méprisera toujours profondément la masse, qui aura pour les doctrines libérales de la « Jeune-Allemagne » une haine nette. L'émancipation de la femme, que prêchent Bœrne et ses acolytes, lui semble détestable. Au fond, il pense de la femme à peu près ce qu'en pense Arnolphe. « La femme n'existe pas en soi, elle n'existe que par rapport et dans son

rapport avec amant, mari, enfant. » — « La nature a voulu que la femme fût soumise à l'homme ». — « La femme doit se confiner dans le cercle le plus étroit ; quand l'oignon de la tulipe fait éclater le vase, la tulipe périt ». — « Le cercle le plus restreint, voilà le domaine de la femme. *La société l'a émancipée, quand c'est l'homme qui aurait dû le faire* ». Traduite plus clairement, cette dernière phrase veut dire : La société a eu le tort d'émanciper la femme, au point de vue politique et intellectuel. C'était à l'homme à émanciper, cravache en main, le cœur de la femme.

Quoiqu'il en soit des idées privées de Hebbel ; qu'il ait été dès cette époque, conservateur ou non, l'idée tragique de *Maria-Magdalene* est bien, qu'il faut libérer les âmes populaires des entraves où elles se

débattent encore. Par là, ce drame représente une des crises de l'humanité, dont Hebbel voulait faire son étude. On voit assez, combien le choix d'une telle crise est subjectif, et qu'une œuvre semblable eût pu aussi bien se passer à l'époque de Voltaire, de Rousseau, de Lessing, de Herder, de Schiller, ou au temps de la Réformation. Hebbel, à cela, eût pu répondre qu'une telle crise est éternelle. Et pourtant, il lui semblait bien, que cette époque, 1840, marquait un tournant dans l'histoire de l'humanité, parce que le Dieu-Providence s'effaçait devant une idée nouvelle de la divinité. (*La vie de Jésus*, de Strauss, parut en 1835). Il est possible. La génération jeune lutte toujours contre la génération qui la précède, et exagère volontiers l'importance du combat. Souvent, il n'y a là

qu'action et réaction, et il faut se défier un peu des « tournants décisifs », car l'histoire finirait par tourner en rond.

Pour une œuvre poétique c'est un signe de richesse qu'elle puisse donner lieu à diverses interprétations. Le savant biographe et éditeur de Hebbel, M. Werner, fait très justement remarquer, que le poète lui-même semble avoir indiqué sous quels aspects on pouvait considérer son ouvrage. En effet, pendant qu'il y travaillait, sa pièce s'appela successivement : 1° *Clara* ; 2° *Une tragédie des petites gens* ; 3° *Maria-Magdalene*. La première étape serait donc, une pièce naturaliste, l'anecdote. La seconde, une tragédie réaliste, et la dernière enfin, un drame symbolique : sujet, forme, idée. Cette hypothèse est si séduisante qu'elle doit être vraie. Et puis, tant d'œu-

vres portaient déjà le nom de leur héroïne, l'un de ces noms aux rimes masculines ! Les Lélia, Indiana, avaient succédé aux Delphine rimant avec Corinne. Hebbel, qui ne faisait rien à la légère, a pu penser à Emilia Galotti et à Josepha Schwarz, en baptisant son héroïne. Et puis, Hebbel, même quand il aura pour femme une grande actrice de la scène allemande, se gardera d'écrire une pièce pour vedette. Pour ce qui est de *Maria-Magdalene*, le père de Clara y joue un rôle au moins aussi important que sa fille, et Hebbel eût pu aussi bien intituler son œuvre : *Le péché de Me Antoine*. Mais son drame, ainsi qu'il le louait dans Emilia Galotti, présente une grande harmonie de sujet et de forme.

Le milieu est vivant, évoqué sans excès minutieux, et ses personnages sont rigou-

reusement déterminés par leurs entours, beaucoup plus que par l'époque où ils vivent.

C'est bien « un tableau de la vie, » comme disait l'auteur, et dans une petite ville du Nord de l'Allemagne, et c'est bien une tragédie de petites gens (bürgerliches Trauerspiel.) (Le mot « bürgerlich » n'a pas en allemand tout à fait le même sens que le mot français « bourgeois. » Le monde « bürgerlich, » c'est le monde des fonctionnaires subalternes, des artisans, des expéditionnaires et des adjudants. La « bürgerschule » c'est l'école primaire supérieure. L'enseignement secondaire pour les filles de la bourgeoisie, — die höheren Töchter = les jeunes filles d'un rang plus élevé, — est donné dans les « höheren Schulen ».)

C'est bien une tragédie réaliste. Le

réalisme extérieur était odieux à Hebbel, qui ne voulait l'admettre que dans la psychologie. « Le réalisme, disait-il, oublie le tout pour la partie ». — « Les pièces de théâtre courantes, dont nos scènes sont inondées, n'ont affaire qu'aux situations et aux hommes les plus vulgaires. De telles œuvres n'ont pas besoin de nous faire croire en elles. Nous y croyons sans qu'elles nous sollicitent. On rencontre le héros à chaque coin de rue, et son destin par dessus le marché. Le drame poétique ne saurait exister, sans briser décidément avec ce monde-là. Il faut qu'il construise un autre monde et peu importe si les événements se passent dans une chambre d'ouvriers ou dans un palais. » Lorsque *Maria-Magdalene* est achevée, Hebbel a grand peur que l'on ne tienne « ce tableau intime de famille

pour une Ifflandiade. » Il ne voudrait pas, évidemment, qu'on prît son ouvrage pour un tableau pathétique de Greuze ; il veut bien faire pleurer, mais pas larmoyer, ou, comme il le dit dans une épigramme : « Je veux bien faire pleurer, mais point se moucher. » Pour ne pas laisser place au doute, il écrit une longue préface. Il veut que le public sache ses intentions ; l'architecte fait visiter les substructions de la maison. « Mes drames ont trop d'entrailles, écrit-il une fois, ceux de mes contemporains trop de peau. » Il a dans la tête une définition du réalisme, qu'il ne voudrait pas qu'on appliquât à sa tragédie, qui ressortit, cependant, au réalisme artistique, ou pour mieux dire, au réalisme soutenu. Hebbel se figure un peu que le réalisme, ce n'est pas du style, que ce n'est pas de la littérature. Et quand

on interdit la représentation de *Maria-Magdalene*, il a un mot assez caractéristique : « La dernière destinée d'un drame est toujours d'être lu. Pourquoi ne pas commencer par la fin ? »

La technique de sa tragédie des petites gens relève décidément de ce réalisme soutenu. Hebbel ne rejette pas le monologue, que proscriront les photographes naturalistes, mais il lui donne un caractère de nécessité. « Le monologue est permis, dit-il, quand le dualisme de la nature humaine se fait jour dans un personnage, et s'il n'y a plus sur la scène de conversation entre deux hommes, il y a conversation dans un individu dédoublé. » La remarque est fine, et spécieuse. Les monologues de Clara sont, nonobstant, naturels, parce qu'ils sont des explosions lyriques, des explosions du moi,

des cris de détresse, d'ardentes prières, des oraisons jaculatoires, qui, ainsi que disait Bourdaloue, « sont comme des traits enflammés qui tout à coup partent de l'âme et percent le cœur de Dieu. » C'est encore en vertu de ce grand réalisme que Hebbel écrit ce que M. Emile Faguet nomme « les demi-monologues, » et où, dans les scènes du dernier acte, entre Clara et Carl, le poète obtient un effet intense, musical, un effet de « mélodrame, » au sens premier de ce mot. Tantôt, c'est le lyrisme désespéré de Clara, qui chante à côté des trivialités de Carl, tantôt, c'est la gaie et jeune chanson du marin, qui souligne la solitude de Clara, en proie à la mort. Et le spectateur frissonne : il n'y a plus rien de commun entre ces deux êtres. Cette fois, c'est bien du réalisme transfiguré par l'art, et l'on comprend que l'impitoyable

critique d'Auerbach est dictée au conteur de la Forêt-Noire, non point par rancune contre l'antisémitisme *à priori* de Hebbel, — Auerbach a l'esprit trop large pour cela — mais par une véritable antinomie artistique : Auerbach étant le réaliste du détail, « un micrologue, un néerlandais, » comme eût dit Hebbel, un coquet peintre de genre. En faisant, avec acharnement, la critique de ce qu'il croit être des défauts, Auerbach oppose simplement sa conception artistique à la conception artistique de Hebbel ; sa critique n'est pas une critique ; elle est une contribution à la psychologie d'Auerbach, comme la critique de Shakspere par Tolstoï ne sert qu'à nous faire mieux comprendre Tolstoï, l'épique, et non pas Shakspere, le dramatiste.

Si l'on veut lire de *Maria-Magdalene* une

critique objective, faite par un grand critique allemand, il faut lire l'article de Vischer ; si l'on en veut une critique objective, faite par un grand critique français, il faut lire l'article d'Emile Faguet. Si l'on veut enfin une critique amoureuse, qui découvre avec une délicate perspicacité, jusque dans les moindres replis, le charme, la beauté, la force de l'objet analysé, on consultera les travaux de M. Werner. Ce dernier, comme on l'a vu plus haut, a justement attiré l'attention sur l'élargissement progressif de l'œuvre, sur la portée de plus en plus vaste qu'elle acquérait, au fur et à mesure que l'auteur avançait dans sa tâche ; il a montré comment la tragédie prenait, une fois parfaite, une profonde valeur symbolique.

Y a-t-il dans le symbole social de *Maria-Magdalene* un symbole sociologique ? La

monarchie caduque, absolue et patriarcale, nivelle les énergies individuelles, auxquelles elle refuse la liberté : elle doit disparaître, pour faire place à une monarchie impérialiste, qui provoque l'initiative des individus, et leur enseigne la liberté, en leur donnant des libertés.

Si l'on considère l'histoire de la tragédie bourgeoise en Allemagne, on peut, sans hésiter, répondre affirmativement à cette question. L'évolution de ce genre dramatique n'illustre pas seulement d'évidente façon le progrès du réalisme : Lessing met au rancart la toge et le péplum et fait de son Emilia la fille d'un haut fonctionnaire italien, qui n'a d'italien que le nom. Il modernise et germanise l'histoire de Virginie. Schiller, nous montre dans *Cabale et Amour*, la séduction d'une fille de condition plus

modeste. Son père n'est qu'un pauvre musicien qui court le cachet. Hebbel nous mène plus bas, dans le monde subalterne, et Hauptmann fera de sa *Rose Bernd* une pauvre fille de miséreux. Non seulement le sujet de la fille séduite et traquée jusqu'à la mort, est commun à ces œuvres, mais il y a dans toutes, plus ou moins manifeste, plus ou moins contenue, éloquente ou grandiloquente, une protestation contre l'ordre de choses contemporain.

A l'époque où il écrit *Maria-Magdalene*, Hebbel est furieusement antiaristocratique ; il est contre les riches, contre les privilèges, contre les philistins — apparition diabolique — contre les préjugés. (Et tout cela ne veut point dire qu'il ne soit pas conservateur, ni qu'il n'ait des préjugés). Léonard est le type du philistin. Ce n'est pas le traî-

tre du mélodrame français. C'est l'homme de la négation, le type qui, dans toutes les tragédies bourgeoises du théâtre allemand, accompagne le père bourru et la fille sacrifiée. C'est Marinelli, et c'est Wurm, et c'est aussi un peu Franz Moor. Tous ces artisans, plus ou moins conscients, du mal, de la destruction, c'est la monnaie de Méphistophélès, « l'esprit qui nie toujours ».

N'est-ce pas un phénomène curieux, que le sujet de *Maria-Magdalene*, soit le sujet type du drame allemand, dont l'émouvante et grandiose tragédie de Gretchen demeure l'expression la plus pure, la plus germanique et la plus humaine à la fois.

Sans prétendre égaler Hebbel à Gœthe, il faut cependant lui rendre justice. Il a su donner plus qu'une valeur locale, plus qu'un intérêt national, à sa tragédie. C'est

la rabaisser que d'y voir seulement la tragédie de la petite ville septentrionale, ou la tragédie des petites gens : elle est *la tragédie de l'étroitesse d'esprit*. Hebbel en a, par hasard, trouvé l'idée à Munich ; il eût pu la trouver partout où il y a des hommes, et qui souffrent, et qui errent, et qui ont l'orgueil de la science. C'est pour cette raison, surtout, que *Maria-Magdalene* est plus qu'aucune autre de ses créations, accessible et poignante. Elle est bâtie avec un art diligent, selon une technique qui devance celle d'Ibsen, mais, par dessus tout, elle est vraie, humaine. Le poète a eu raison d'en élargir le titre. Certains critiques le trouvent ambigu et mal choisi. Mais la lecture du banal fait-divers qui suit, extrait des journaux, changera peut-être leur opinion. Ils y liront le suicide d'une

pauvre fille, dans une ville située dix degrés plus au sud que Hambourg ; non pas dans une petite ville, mais à Paris ; non pas en 1840, mais en 1906. Et la pitoyable victime n'avait pas lu Hebbel. Non, il n'est pas ambigu, ce titre qui dit aux pharisiens : Que celui qui est sans péché lui jette la première pierre.

« Un émouvant suicide. — Nous nous sommes rendus aujourd'hui chez le commissaire de police, qui a bien voulu nous donner les détails suivants : Mlle Jeanne-Elise R..., était à peine âgée de vingt ans. Fille de M. Charles R..., un ancien négociant en denrées coloniales, demeurant actuellement rue Claude-Bernard, elle avait été élevée en enfant gâté. Son père, veuf depuis quelques années, se prêtait à ses moindres caprices, mais il ne

laissait, cependant, aucune occasion de lui parler d'honneur et de lui prêcher la vertu. — J'aimerais mieux te voir morte que coupable, lui disait-il à tout propos. — La jeune fille, très innocente, ouvrait, à ces mots, de grands yeux tout étonnés. Le dimanche, M. Charles R... et sa fille se rendaient, de bon matin, au cimetière Montparnasse, sur la tombe de Mme R... Après chacune de ces visites, l'ancien commerçant ne cessait de répéter : — Tu entends bien, Lison, j'aimerais mieux te voir morte que coupable... — A cette époque, la jeune fille se fiança à un ami d'enfance, Lucien Turlot, qui, peu de temps après, sur le désir de son beau-père, s'engagea dans l'infanterie coloniale, pour devancer l'appel. Il y a quelques semaines, le jeune homme fut désigné pour partir en Indo-Chine. La

séparation fut des plus douloureuses entre les deux fiancés. Entraînés par leur penchant naturel et laissés seuls rue Claude-Bernard par M. Charles R..., qui avait des courses à faire, les deux amants, à la veille de leur séparation, s'oublièrent dans les bras l'un de l'autre. Puis le jeune homme s'embarqua... Tandis qu'elle attendait le retour de son fiancé, Mlle R... ressentit tout à coup, la semaine dernière, des troubles anormaux et un malaise général. Elle s'en ouvrit à son père, qui fit aussitôt venir un médecin. Celui-ci écouta les explications de l'ancien négociant et, après avoir examiné sa fille, eut à son adresse un regard singulier. Il profita d'un moment d'inattention de M. R... pour glisser à l'oreille de la pauvre Lison quelques mots qui étonnèrent la jeune fille : — Je ne puis parler

devant votre père, lui avait dit le médecin, venez me voir demain chez moi. — Très inquiète, elle n'eut garde de manquer au rendez-vous. Ce qu'elle apprit la terrifia : elle allait être mère ! Affolée, elle télégraphia à son fiancé, le mettant au courant de la situation et le suppliant d'obtenir un congé et de venir l'épouser. Peut-être alors son père lui pardonnerait-il. C'est avec une mortelle inquiétude qu'elle attendit la réponse. Hier matin, en rentrant du marché, elle trouva son père qui l'attendait, tout bouleversé et pâle à faire peur. Il tenait à la main un télégramme. — Ma pauvre fille, dit-il, en lui ouvrant ses bras, tu vas apprendre une bien grave nouvelle... Lucien est tombé malade. — Mort, peut-être ? s'écria la jeune fille affolée. — Le père ne répondit pas. La jeune fille pâlit et s'af-

faissa inanimée. Quelques minutes après, quand on l'eut fait revenir à elle, l'infortunée mesura toute l'étendue de son malheur. La fameuse phrase si souvent prononcée par son père lui revenait à l'esprit. — Non, se dit-elle, il ne m'est plus possible de vivre maintenant. Ma faute est irréparable et il ne me reste qu'à aller rejoindre mon fiancé dans la tombe ! — M. Charles R... s'étant absenté, la pauvre Lison courut dans sa chambre, prit du papier et écrivit à son père une longue lettre dans laquelle, après avoir avoué sa faute, elle implorait son pardon. Cette lettre terminée, elle la mit sous enveloppe et la plaça en évidence sur la table. Elle s'empara ensuite d'un revolver qui se trouvait dans la chambre de son père, et. s'étendant sur son lit, elle posa le canon de son arme sur la tempe et

pressa la détente. La mort fut instantanée... On conçoit le désespoir de M. Charles R... en trouvant, au moment où il rentrait chez lui, le cadavre de sa fille. Le malheureux père voulait mettre un terme à ses jours et il fallut l'intervention des voisins pour l'empêcher de mettre à exécution son sinistre projet. On craint que sa raison n'ait été ébranlée par cette terrible épreuve... »

La plus grande partie de *Maria-Magdalene* fut écrite par Hebbel dans la chambre qu'il habitait, rue des Petites-Ecuries. Pour venir à Paris, il avait pris le bateau à Hambourg. « Frédéric pensait à la chambre qu'il occuperait là-bas, au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures. Il trouvait que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tardait à venir. Il se déclama des vers mélancoliques ; il

marchait sur le pont à pas rapides... » Ces lignes ne sont pas extraites, comme on pourrait le croire, du récit de la traversée qu'envoyait Frédéric Hebbel à Elise : c'est du héros de l'*Education sentimentale* qu'il s'agit, au début du roman.

Hebbel a reconnu qu'il avait beaucoup appris à Paris ; c'est à Paris qu'il devait traverser la crise sentimentale la plus décisive de sa vie. Il y arriva, le 14 septembre 1843. Un ami lui conseilla d'habiter Saint-Germain-en-Laye. C'était peu pratique. Il s'ennuya ; il vint une fois à pied à Paris. Pour économiser l'hôtel, il dormit dans un échafaudage. Quelques jours plus tard, il renonçait à la villégiature et venait habiter Paris.

Son séjour dans la capitale fut bien employé. Il vit Paris et ses environs, visita

les curiosités, les musées, où il admira la *Judith* d'Horace Vernet, qui lui semblait congéniale à la sienne ; *Brutus condamnant ses fils*, par Lethière, lui parut « incroyablement grand ». Il alla deux ou trois fois au théâtre, une fois à la morgue ; il s'intéressa aux fauves du Jardin des plantes, il assista à une séance du Corps législatif ; il fut au Palais, au tombeau de l'Empereur. Il avait souvent rêvé de Napoléon. Il en rêvera encore souvent. Hebbel, qui voyait le gothique de la cathédrale de Strasbourg à travers les yeux de Gœthe, voit un peu Notre-Dame de Paris, à travers la vision de Victor Hugo : « Un édifice véritablement médiéval, noir, sombre, tarabiscoté ; a assez l'air d'une corneille attardée et qui de ses yeux aveuglés fixe le printemps qui a fleuri à l'entour ». Le Panthéon lui im-

pose par sa simplicité grandiose, son calme profond et la pénombre élyséenne, douce aux génies.

Lorsqu'il allait quitter Paris, il écrivit : « Il a plu quelques jours, mais voilà que le soleil brille ; ses rayons ont je ne sais quoi de caressant ; on dirait qu'il veut encore une fois me montrer la ville sous le jour le plus splendide, pour que je ne l'oublie pas. C'était inutile. Paris restera toujours le centre de mes vœux. Adieu, ô toi ville belle, magnifique, qui m'accueillis avec tant d'hospitalité. Reçois ma bénédiction la plus ardente. Fleuris plus longtemps que toutes les villes de l'univers réunies ! » Hebbel avait éprouvé à Paris de grandes douleurs ; il n'y avait guère fréquenté que des Allemands ; il avait dû vivre chichement, mais il y avait délicieusement flâné ;

il avait assisté à l'éclosion du printemps parisien ; il s'était laissé bercer par une foule accueillante, sans morgue, sans raideur. Il savait bien peu de français ; sans doute, il s'est étonné de voir qu'on comprenait si agilement les mots qu'il balbutiait avec peine. Il a dû demander parfois des renseignements qu'on lui a donnés de bonne grâce ; ceux qu'il interrogeait n'ont point paru offensés de l'audace de cet inconnu. Il aura vu un ouvrier demander du feu à un monsieur très bien. L'hospitalité de Paris, c'étaient tous ces détails, souvent sympathiques, toujours nouveaux, c'était la capitale dès longtemps historique, c'était de se sentir dans un Océan dont le soleil attiédissait les vagues ; l'hospitalité de Paris, mais c'était l'antithèse, l'antithèse de Wesselburen.

Hebbel se dirigea vers l'Italie, descendit le Rhône en bateau, vit les monuments de la France latine. Il arrivait à Rome, le 3 octobre 1844. Il devait rester treize mois sur le sol italien. La pénurie où il se trouvait l'empêcha de jouir pleinement de ce séjour sur la terre classique ; l'archéologie de l'Italie présentait pour lui peu d'intérêt ; Pompéï le déçut. Rome même, dont il admira les chefs-d'œuvres, lui paraissait un peu morne : « Paris est un océan, Rome le lit d'un océan ». Il fit la connaissance des célèbres artistes ou savants allemands qui se trouvaient alors en Italie : Cornelius, Mommsen, Hettner. En compagnie de l'auteur de l'*Histoire romaine* et du génial historien de la littérature du XVIIIe siècle, il fit l'ascension du Vésuve.

Hebbel était bien las, misérable et ma-

lade, quand, le 4 novembre 1845, il arrivait à Vienne. Pendant son séjour en Italie, il avait écrit un assez grand nombre de poésies : des sonnets, des épigrammes. Il avait chanté, en vers plus philosophiques que plastiques, les chefs-d'œuvre de l'art antique ou moderne. Cependant, si le fond de ses œuvres restait surtout moral, la forme avait gagné en douceur et en souplesse.

Hebbel arrive à Vienne. L'accueil qu'on lui fait le surprend. Il s'étonne d'être déjà connu et vivement admiré. Ses fervents l'introduisent dans le monde littéraire de la capitale autrichienne. Il y fit la connaissance d'une actrice de grand talent, Christine Engehausen. Il l'épouse le 26 mai 1846. Lorsqu'on sait ce qu'Elise Lensing avait fait pour lui, ce mariage semble un acte cruel.

Hebbel lui-même n'a pas cherché à s'en excuser ; il a expliqué comment il y a été amené ; comment, las de la misère, affaibli par les privations et s'autorisant de ce qu'Elise lui avait dit autrefois, il s'était décidé, après des luttes douloureuses, à briser avec sa vie passée. Ses ennemis, ils étaient alors nombreux, car ils étaient ses rivaux, n'ont pas tu l'indignation qu'excitait en eux ce mariage. Ses amis ont cherché à atténuer l'effet produit, en montrant qu'il n'y avait plus alors d'autre issue pour le poète, et qu'il lui fallait choisir entre le désespoir et peut-être la mort, et cette rupture.

La critique plus récente a transporté le débat sur une terre fraîchement défrichée par Nietzsche et, vues de ce biais, les choses se laissent aisément démontrer et fausser, selon qu'on admire ou raille le surhomme.

A première vue, le spectateur de ce drame s'écrie : C'est là, assurément, la plus belle tragédie que Hebbel n'ait pas écrite. Cette femme dépense pour lui sa fortune, parce qu'elle l'aime. Il consent à se laisser aimer : « Cette jeune fille a pour moi un attachement infini », écrit-il, en 1835. Non seulement la gêne, la misère, mais la calomnie, les longues absences de celui à qui elle s'immola, sont sa récompense. Elle souffre sans plainte, parce qu'elle offre au poète ses peines, sa détresse, comme un sacrifice à un dieu. Il l'insulte, il n'y a pas de semaine, pas d'heure qu'il ne la maltraite. C'est lui-même qui le dit. Pourvu qu'elle l'ait et qu'elle souffre par lui, elle est encore heureuse. Il est à Paris, quand meurt son premier enfant, Max. Hebbel souffre profondément, parce qu'il se reproche de ne l'avoir pas

aimé, parce qu'il sent la déchirante douleur d'Elise. Il s'abandonne ; dans la compassion du premier moment il oublie pour un instant ses droits d'auteur et se souvient de ses devoirs d'homme. Et il écrit, presque sans métaphore, dans son *Journal* : « Etre un homme, non pas un homme qui cherche à se guinder au nom de ce qu'on nomme talent et puissance. Belle puissance, qui ne se courbe pas devant les lois morales, simples, éternelles ! Etre un homme qui va là où il faut aller, là où tous les poignards l'atteignent en pleine poitrine ». A la réflexion, il changea d'avis. Il s'était trop avancé, dans les premières lettres écrites à Elise. Quand les réponses de la jeune femme arrivaient, Hebbel sentait qu'il n'était plus au diapason. Il prenait conseil d'un ami, Bamberg. Comme autrefois Thibaut le

dissuadait de poursuivre ses études juridiques, Bamberg assurait maintenant Hebbel dans l'idée qu'il n'était point fait pour le mariage et se devait à son génie. Le poète se laissa convaincre.

Hebbel envoya alors des syllogismes et des additions à Elise, la prenant d'abord par le raisonnement, puis par les chiffres. Il s'efforçait de lui démontrer que : les hommes de génie ne vivent que par la liberté et le développement de leur moi, et que, étant génie, il ne devait pas abdiquer. Il lui expliqua que le mieux pour un homme de son envergure, c'était la « Gewissensehe » le « concubinage pour hommes de génie. » Il donna des exemples à l'appui : Lessing, Hamann, qui vivait avec une cuisinière replète, Thorwaldsen, qui vivait avec une dame du monde, Gœthe. Elle fei-

gnit de ne pas entendre. L'arithmétique réussit mieux : Elise dut reconnaître que la misère attendait le jeune ménage.

On pourrait bâtir là-dessus un drame amer ou une comédie. Hebbel dénigrant le mariage quand il écrit à Elise, le prônant quand il écrit à Christine, rappellerait assez certains personnages de Molière, qui se tournent à droite et disent : « c'est vous qui avez raison, » et qui se tournent à gauche en disant : « c'est vous qui n'avez pas tort. » L'auteur du *Canard sauvage* eût pu écrire une telle œuvre. M. Hauptmann, dans *Ames solitaires*, en a crayonné quelques scènes. Sans doute, il faudrait donner le beau rôle à Elise, et fondre en elle et Nora et Lear et Goriot. On devrait se garder d'en faire une vieille fille, catégorie qui n'existe pas pour Hebbel. Le poète devrait être rapetissé pour

les nécessités dramatiques. Napoléon, le triomphe, le génie en soi, ne sont pas représentables. M. Hauptmann a montré de faux génies qui se leurrent et leurrent. Le génie, le faux génie, au théâtre, n'est jamais qu'un acteur qui se promène sur la scène en tenant à la main, comme Johannes Vockerat, un cahier où il y a, nous dit-on, des choses profondes. Il est toujours périlleux de montrer, au théâtre, un homme de génie littéraire ou scientifique. Génie du bien, du mal, génie de telle ou telle passion, de telle ou telle vertu, soit, mais le génie de la pensée ne peut pas se manifester par des actions dramatiques. On a beau, à la place du cahier, nous montrer des fioles avec des sérums, ou des cornues, nous restons froids. Et, malgré le talent du jeune maître, nous préférons encore Octave Feuillet

à Paul Adam. L'auteur des *Mouettes* s'efforce en vain de guinder au moderne-style l'honnête acajou du *Village*, le public, composé de croquants, donne toute sa sympathie à la femme sacrifiée, et non pas au grand homme en sérums. Ibsen et Hauptmann ont conçu leur œuvre, sans croire au génie de leur héros, avec amertume. Elle est difficile à écrire, la tragédie du surhomme et de l'amour maternellement passionné, la tragi-comédie du learisme, du goriotisme féminin, et de l'égotisme transcendantal... Le dénouement n'aurait pas besoin d'en être sanglant ; il pourrait être douloureusement ironique. Hebbel se marie, s'étonne des résistances d'Elise, dont il a pourtant émancipé le cœur. Le nerf est tué : l'extraction devrait être sans douleur. Il lui fait la théorie de l'impéria-

lisme des sentiments, pour excuser un dénouement à la Scribe. C'est vrai qu'elle a un second fils de lui, et qui vit, et qu'il n'eût pas dû profaner le corps et l'âme de sa maîtresse, puisqu'il ne l'aimait plus. Mais il en fait sa chose ; elle se soumet et vient chez les jeunes mariés jouir de l'idyllique vie familiale. Tout semble pour le mieux dans le meilleur des ménages à trois. Mais la Révolution de 1848 épouvante Elise ; ilote affolée, elle se sauve. Le mot de la fin semble tout indiqué ; la pauvre fille dirait au poète : « Envoie-moi l'enfant de ta femme ». Après quelques façons, le surhomme consentirait à se débarrasser de l'enfant des coulisses et il dirait : « Jetons lui quelque chose à aimer. »

Eh bien ! non, cette tragi-comédie ne serait qu'une caricature de ce qui se passa

alors. Les circonstances extérieures sont contre le poète. Il le reconnaît. Il ne s'est pas drapé dans sa cruauté nécessaire. Il en a profondément souffert. Il a tu ce qui pouvait entraver notre sympathie à l'endroit d'Elise. Il lui a rendu hommage. Les biographes du poète ont tous, plus ou moins, une sorte d'admiration pour « l'énergie cruelle » de cette amputation hygiénique. Ils assurent que Hebbel aurait été très malheureux avec Elise, ce qui est difficile à prouver. Hebbel n'était pas sensuel; la beauté et la jeunesse de sa femme ne lui importaient pas surtout. En outre, il n'était plus seulement un poète connu; il s'apercevait à Vienne qu'il était un auteur à la mode, et donc, sauvé de la misère. Mlle Engehausen avait de grands yeux, une de ces figures imposantes, qui semblent avoir, même dans

la vie de chaque jour, le grossissement du masque tragique. Elle devait être fort belle à la scène. Nous ne savons point si Elise était laide. On semble toujours lui faire un grief d'avoir été tôt flétrie.

Ce qui est certain, c'est qu'il est impossible ici d'alléguer les droits du génie qui se sent incompris, et qui veut trouver l' « associée » de son esprit. Elise a joué pour Hebbel le rôle de Mme de Stein pour Gœthe. Elle était instruite, polie ; elle avait du monde. Hebbel lui écrivait à : Mademoiselle von (de) Lensing et peut-être était-elle, en effet, de famille aristocratique. Le poète lui écrit des lettres d'une haute pensée, lui disant agréablement qu'elle en prenne ce qu'elle comprend. Mais, tout de même, Hebbel ne parle pas seulement pour les murs, ou pour soi. Ce qu'il cite dans son

Journal, des réflexions et des rêves d'Elise, est au moins aussi joli, aussi profond, aussi pittoresque, que ce qu'il racontera plus tard de sa femme. Et du reste, le cliché de l'homme incompris est singulièrement usé. Il n'y a guère que les hommes médiocres qui soient compris par leur femme. Delobelle est admirablement compris par les ilotes qui sont autour de lui. Qu'est-ce que la compréhension pour un homme de talent ? Une admiration adoratrice, qui sera d'autant plus caressante qu'elle sera plus nuancée ; et Elise savait fort bien donner cette jouissance à Hebbel. La compréhension des hommes de génie, quel beau mot ! et qui n'a pas empêché Gœthe d'épouser sa maîtresse, ouvrière en fleurs artificielles. Sans doute, l'on dira, que pour un dramaturge, la plus délicieuse flatterie est de voir jouer

ses pièces par sa propre femme... Il faut ici se garder de l'apologie tacite et de la raillerie facile. Hebbel est trop impitoyablement sincère pour avoir été l'homme de la solution élégante ; quand Elise mourut, il dit, sans ironie, qu'il la rencontrera avec plaisir aux régions éthérées. Il faut croire cet homme, cet homme passionné de l'absolu. On doit se garder de lui jeter la pierre. Il n'est pas besoin non plus d'admirer sa « grandiose énergie » et de dire, qu'après tout, la fin justifie les moyens, et qu'il a prouvé, par des chefs-d'œuvre, qu'il avait le droit d'user de la force. Il ne faut pas dire trop vite : poète, si l'on veut, mais grand homme, non pas. Si Hebbel a enveloppé sa faiblesse d'un voile de cruauté, il n'a agi en surhomme, au fond, que pour la galerie. La vérité, c'est que, pour une fois, il a agi en

homme du monde, faiblement, négativement. Il n'apas osé faire ce qui ne se fait pas : on n'épouse pas une vieille maîtresse, on lui envoie de quoi vivre. Il l'a dit lui-même : « Ne me jugez pas trop vite ». Il faut se garder des conclusions hâtives. Si l'on condamne Hebbel, on le condamnera seulement parce qu'on l'aura « vu du dehors ». On se souviendra qu'un spirituel auteur intitula naguère un recueil de critiques : *Vus du dehors*, pour bien marquer, dès l'abord, que ses jugements ne visaient point à l'impartialité ni à la compréhension. Quoiqu'il en soit du jugement qu'on porte sur l'homme, le poète des dix-sept dernières années de sa vie, est digne d'une admiration presque sans réserve.

Après son voyage en France, Hebbel traverse une crise. Les opinions sociales con-

tenues implicitement dans *Maria-Magdalene* se développent en lui et s'entrechoquent. Il se rapproche de la « Jeune-Allemagne » qui lui est, cependant, antipathique. Il écrit des œuvres curieuses, mal propres à être représentées.

En 1846, *Une tragédie en Sicile* ; l'œuvre d'art est manquée. Il y fallait l'ironie amère d'Ibsen, ou la blague transcendante de Courteline, ou, simplement, la musique d'un Mascagni ou d'un Léoncavallo. Une jeune fille s'enfuit de chez ses parents. Son amant lui a donné rendez-vous. Des gendarmes l'aperçoivent, la tuent, la dépouillent. Quand le fiancé arrive, forts de la loi symbolisée en leurs uniformes, ils l'accusent d'être l'assassin. Mais un paysan qui maraudait et qui s'est sauvé sous la feuillée à la vue des représentants de la moralité

publique, a tout vu, et les trahit. On a justement reproché à Hebbel, dans ce drame bref, de n'avoir pas assez fondu par l'ironie, l'élément tragique et l'élément baroque. Le milieu italien, anarchique et violent, est noté avec précision et sans longueur.

Hebbel, en 1847, abordait dans *Julia*, tragédie en trois actes, un problème aussi moderne, que Ibsen reprendra : celui de l'hérédité. Le sujet est simple : Don Juan, fatigué et avarié, épouse, par amour de l'humanité, une Elvire qui est enceinte. Il donnera son nom au bâtard et, pour se racheter, sauvera l'honneur d'une femme. Il est, lui, l'aboutissement d'une race usée, viciée, qu'il se gardera de perpétuer. Cette étude psychopathologique est fort belle, mais elle est faite dans d'interminables monologues. C'est plus un roman qu'une action dramatique.

En 1848, il poursuit l'étude des crises de l'humanité et oppose, dans *Hérode et Marianne*, le judaïsme à son déclin au monde romain. Malgré de grandes beautés de détail, cette tragédie ne laisse pas d'être obscure par endroits. Hebbel semble penser que la convention métrique autorise, plus encore que la prose, les monologues et surtout les apartés invraisemblablement longs. A la lecture, l'impression reste forcément confuse ; assez souvent, on ne sait plus au juste quel est le personnage qui parle, et s'il s'adresse à son partenaire, ou au public. Hérode a de la puissance. C'est un despote, violent, sensuel. Il aime jalousement Marianne, et quand il part pour l'Egypte, il donne à un confident l'ordre de la tuer, s'il meurt. Marianne l'apprend ; une première fois, elle pardonne cet amour

inhumain. La seconde fois, elle se tue. Hérode avait exigé d'elle le serment qu'elle se tuerait, s'il venait à mourir. Elle n'avait pas voulu lui faire cette promesse : ce sont des choses qu'on fait, mais qu'on ne promet pas. Elle lui prouve, par sa mort, qu'en effet, elle n'aurait pas pu lui survivre ; car elle ne meurt que de son amour déçu. En donnant l'ordre de la tuer, Hérode a prouvé à Marianne, qu'il ne croyait pas en elle. Elle ne croit plus en lui, en son amour, et se tue. La pièce fit fiasco, à l'origine. On le conçoit. Les caractères secondaires, chose rare chez Hebbel, se confondent un peu et l'action est vraiment trop chargée d'aperçus psychologiques.

Dans *Agnès Bernauer*, 1851, Hebbel montre qu'il a rompu définitivement avec certaines tendances de la Jeune-Allemagne,

qu'on pouvait trouver dans les œuvres précédentes. Au fond, il reste anti-aristocratique, ou si l'on veut, il demeure celui qui se souvient d'avoir été pauvre et d'avoir eu faim. Il choisit l'histoire d'Agnès Bernauer, pour donner un exemple des nécessités étatistes. Toutes les sympathies vont à la jeune plébéienne épousée par l'héritier du trône, mais, Hebbel le montre avec une grande finesse, un tel acte qui rompt avec la tradition monarchique, est mal vu, même par le peuple. La royauté y perd de son prestige et l'anarchie se glisse dans le royaume. L'entourage de l'héritier du trône bavarois exploite, sans tarder, la faiblesse du prince. Agnès doit donc disparaître pour sauver le roi, l'état, le royaume. Sa beauté, la desmesure de sa beauté a fait basculer le

monde. Il faut une catastrophe pour en rétablir l'équilibre.

Le pittoresque tableau de la vie moyen-âgeuse, dans les bonnes villes comme Nuremberg, est brossé avec entrain par Hebbel. On y sent de la cordialité à la manière de Hans Sachs, ou de Hoffmann, en ses bons jours.

Hebbel, qui dispose désormais souverainement de son génie, écrit, en 1854, *Gygès et son anneau*. C'est la vieille fable, grassement versifiée par La Fontaine, mais le poète allemand l'a transformée, et si ce mot ne pouvait passer, en certain lieu, pour une offense à la mémoire de Hebbel, c'est la tragédie la plus racinienne qu'il ait jamais écrite. On y voit quels progrès la culture artistique a faits dans l'auteur, comme il sait maîtriser la fougue indomptée qui se

donnait carrière dans *Judith* et dans *Genoveva*, comme il sait, mieux conscient de sa force, se maîtriser lui-même. Il donne à la femme de Candaule un caractère oriental, lointain, mystique, voilé, pour que l'attentat inouï de son mari l'atteigne plus sûrement et plus profondément. Candaule l'a profanée, il a douté qu'elle fût la plus belle, la plus digne d'être aimée ; il a voulu faire voir sa beauté à un ami, pour être plus sûr de son amour, pour se donner le coup de fouet du triomphe. C'est en vain que Gygès est rendu invisible par un anneau magique. Rhodope est inquiète ; avec la finesse de sensations de ceux qui vivent dans le silence et dans la retraite ombreuse, elle perçoit le soupir d'admiration du jeune Grec qui l'épie. Dès lors, l'angoisse, le doute, la honte prennent possession de son âme. En des scènes

admirablement nuancées, Hebbel montre le progrès de ces sentiments. Il n'y a plus qu'une solution. Celui qui l'a vue, comme son mari, doit l'épouser, ou mourir. Candaule est tué dans un duel où il se défend mollement, car il a vu les conséquences de sa faute. Rhodope épouse Gygès, et se tue. Les trois principaux personnages, qui ont chacun une physionomie très marquée, sont magistralement peints par des actes psychologiques et par des analyses psychologiques qui se transforment en actions, par là même qu'elles s'expriment.

De 1855 à 1860, Hebbel écrit l'œuvre gigantesque, la trilogie des *Niebelungen*. La crise d'humanité est ici, plus qu'ailleurs, ostensible. Le paganisme germanique lutte contre le christianisme de l'époque moderne, les géants contre les preux. C'est la

victoire du sentimentalisme, au sens où l'entendait Schiller, sur la naïveté. Hebbel prend de la vieille chanson épique tout le milieu pittoresque ; il en tire surtout l'élément profondément humain, et le rehausse. Il met dans la peinture de l'homme dans sa lutte contre la femme, de la femme dans sa réaction contre l'homme, dans la peinture de l'humanité en proie à la crise morale, toute sa science de la vie. Et cette peinture n'est pas abstraite ; cette fresque n'est pas monotone. Hebbel joue avec les difficultés. Le prologue est d'une merveilleuse légèreté de touche ; il a toute la saveur d'une esquisse, qui va se développer dans le dyptique.

Lorsque Hebbel mourut, le 13 décembre 1863, il était à l'apogée de son talent. Quelques scènes manquaient seulement à

son *Démétrius*, qui eût été, à coup sûr, le chef d'œuvre de ses tragédies politiques, étatistes. Démétrius n'est pas le fils légitime d'Ivan le Terrible. Il n'est que son bâtard. Mais il n'apprend cela que lorsqu'il est déjà lancé par le destin, à la conquête du trône. Il a, jusqu'ici, agi purement ; il a cru à sa mission et a puisé dans sa foi, sa force invincible. Il doute ; il sent, tragiquequement, qu'il a le courage, la vertu d'un chef. Le sang d'Ivan coule dans ses veines. Mais il n'est pas le prétendant légitime. Il faut, ou qu'il disparaisse, ou qu'il se trompe lui-même, en trompant les autres. Abandonnera-t-il ceux qui croient en lui ? La foi de ses partisans suffira-t-elle à le porter, au dessus de lui-même, et quand même ? Non. La vie, basée sur l'erreur, sur le mensonge, ne mène qu'à une catastrophe. Il doit périr.

Ici encore, le poète qui, tout à l'heure, rappelait et Racine le psychologue, et Corneille le politique, nous fait songer à un grand poète, à l'auteur de *Brand* et des *Prétendants à la couronne*. Les taches eussent peut-être disparu si Hebbel avait eu le temps de parfaire son œuvre. Le Jésuite omniscient, machiavélique, mis à la mode par Eugène Sue, la croix-de-ma-mère, la voix du sang, datent un peu. Mais qu'est cela au prix de l'idée qui anime, d'un souffle irrésistible, tout le drame ?

Hebbel laissait après sa mort des plans nombreux, des œuvres ébauchées ; il laissait son *Journal*, qui nous éclaire sur toute sa vie. En lisant les deux mille pages qu'il contient, il faut se garder d'une première impression. Si l'on ajustait, avec des traits pris çà et là, une méchante marque-

terie, on pourrait faire un portrait satirique, faux, composé de pièces et de morceaux vrais. Parce que l'auteur de *Démétrius*, des *Niebelungen*, de *Gygès*, de *Maria-Magdalene*, de *Judith*, projetait un roman sur *le Philistin*, on pourrait insinuer que, tel Flaubert, pour *Bouvard et Pécuchet*, il devait commencer par se regarder à la glace. Judith disait : « Je vois toujours dans l'émotion une tentative d'infidélité à moi-même et je la réprime ». Hebbel ne serait-il pas de ceux qui masquent leur froideur de cœur, en affichant une froideur exagérée ? Sans doute, il aimait les bêtes, dans sa jeunesse, lapins et chiens, plus tard les écureuils et les serins. Mais la sensiblerie s'accommode parfois avec la sécheresse de cœur. Il a pleuré et souffert de la mort de son premier-né. Les autres morts l'ont

laissé calme. Avait-il dépensé toute la somme de douleur que la nature a donnée à chaque père pour la mort de son enfant? Et le premier deuil est-il comme le premier amour, un sorte de vaccin? Il n'aurait pas dû, sans doute, noter dans son *Journal* qu'il décrète que l'on donnera les verges à cet enfant, et qu'Elise, l'exécutrice de ses ordonnances pleure sur ce qu'elle appelle son « Marengo ». Sans doute, il ne semble pas extraordinaire que Hebbel ait eu en été le travail moins facile qu'aux saisons plus fraîches. Sans doute, le public est attristé d'apprendre qu'Elise a une maladie de foie, vomit de la bile, et content d'apprendre, quelques jours plus tard, qu'elle est simplement dans un état intéressant. Sans doute, Hebbel n'aime pas trop son fils, né dans de tristes circonstances, mais

d'être père, cela lui fait tout de même quelque chose. Il ne déplaît pas d'apprendre que Hebbel, pendant plusieurs années, a été sourd d'une oreille, comme sa grand'mère, et que, comme sa grand'mère, il a été guéri de cette surdité, le jour où il retira de son oreille la ouate qui y gisait. Les maux de dents, dont il souffre si souvent, ont peut-être une cause tout aussi atavique. Il sait du reste qu'on peut les faire passer en se purgeant. Pour son *Philistin*, il note un trait assez curieux d'un prud'homme qui fait l'amour par hygiène, pour transpirer.

Sans doute, si l'on considérait, en gros, son *Journal*, on pourrait avancer qu'il s'y trouve beaucoup de choses qui n'ont d'intérêt que pour le biographe, ou que pour Hebbel lui-même. Si l'on en suppri-

mait ses extraits de lectures, qu'il ne commente pas en général ; la chronologie de ses œuvres ; les idées qu'il a mieux mises en valeur ailleurs ; ses lettres, dont il cite les bons passages et qui ressortissent à sa correspondance ; si l'on enlevait les rêves de Hebbel et de ses proches, qui rêvent décidément beaucoup ; — Hebbel n'aime pas le gros et lourd sommeil sans rêves ; — si l'on enlevait certains jugements sur l'œuvre qu'il vient d'achever et qui sont sans intérêt, puisqu'il la trouve toujours excellente ; si l'on biffait la ouate, les vomissements et les maux de dents, et les jugements sur des choses qu'il ne connaît pas encore, mais qu'il définit déjà, son atelier ne laisserait pas, cependant, de mériter qu'on le visite. Après tout, les copeaux n'abondent que dans les ateliers où l'on besogne ferme.

Dans le *Journal* il se trouve des pensées, des axiomes profonds, beaucoup de notations, d'idées à voir, à creuser, à retourner, des mots spirituels; des critiques littéraires ou dramatiques d'une absolue justesse, définitives, quand Hebbel parle de livres, de pièces qu'il a vues ou lues. On y admire encore un sens très précis des réalités politiques. Hebbel est patriote, impérialiste, et a, sur l'avenir de son pays, sur la situation politique de l'Europe, des vues non-seulement profondes, mais prophétiques. Un passage sur l'antimilitarisme de l'avenir semble déjà un commentaire de certain couplet de l'*Internationale*.

Et puis, ses extraits de lectures nous révèlent sa tournure d'esprit. Il lit comme Montaigne, Stendhal et Flaubert ; il retient les manifestations passionnées, puissantes,

ou grotesqnes de l'humanité : Napoléon, Richelieu et Pécuchet, Homais. Quoique pour lui le catholicisme du sud de l'Allemagne fût une chose toute neuve, qui l'étonnait et gênait ses habitudes septentrionales, il a noté, sans doute avec ironie, les incongruités minaudières de la grisette Beppi, qui lui disait : « Quand les catholiques veulent aller à confesse, ils ne doivent point manger, et même pas avaler leur salive; ils doivent se racler la langue et se nettoyer les dents. » Cependant, il note, à peu près à la même époque : « Le jour suivant, je suis passé à Roth. Roth se trouve dans un site aimable et est protestant; j'ai été frappé de voir que les figures des enfants, garçons et filles, y étaient toutes beaucoup plus fraîches et ouvertes ». On pourrait se demander si « protestant »

est ici un attribut, ou un synonyme.

Hebbel est sincère ; il note tout ce qu'il voit, tout ce qu'il apprend. Il lui arrive, quelquefois, de découvrir ce qui a été déjà dit, mais dont il n'avait pas eu encore le sentiment, la compréhension : « La poésie lyrique est l'expression la plus pure de la nationalité des peuples ». — « L'esprit est la seule chose qu'on trouve d'autant moins qu'on la cherche davantage. » — « Rien n'est plus dangereux que la médiocrité qui n'est pas tout à fait médiocre ».

Assez souvent, il a de ces jugements par à peu près, par comparaison, qui sont séduisants, mais toujours spécieux. « Jean-Paul est un Sterne agrandi ». — « Gœthe est un Shakspere, sinon transfiguré, du moins plus clair. »

Hebbel a besoin de clarté et il ne se garde pas toujours des généralisations trop absolues, trop rapides. Sa définition de Notre-Dame, opposée à celle de la cathédrale de Strasbourg, est, comme on l'a vu, contingente. Il juge tout sous l'empire du moment, admire Rachel à Paris, le dit bien haut. Plus tard, il écrit à sa femme : « les sauvages peuvent, s'ils veulent, donner des lauriers aux mégères [comme Rachel], toi, je te donne la couronne ». Voilà qui est d'un mari galant. Antisémite de nature, Hebbel juge Heine et le condamne, puis, quand il le voit à Paris, s'étonne de trouver en lui un grand et vrai poète. Il est antisémite, et Bamberg publie son *Journal*, sa *Correspondance* ; Kuh est son biographe, infiniment délicat, sensible, après avoir été, pendant longtemps, son ami le plus intime.

La langue française, tant qu'il ne la sait pas, est pour Hebbel une soubrette, avec qui l'esprit humain, ce très vieil homme, aime à fleuretter ; et ceci semble mettre bien mal en point l'idiome, qui, le premier dans les langues modernes, porta la pensée moderne. Descartes, Pascal, Montesquieu, Comte, Renan, Taine sont bien à plaindre. Quelques années plus tard, quand Hebbel la saura mal, il trouvera que la langue française est laide. La forme axiomatique a le tort de donner parfois à des idées, que le poète sent dans l'instant, quelque chose de définitif, d'objectiver trop nettement une impression subjective : « Les femmes doivent enfanter et jamais tuer les hommes ». Tel est un de ses aphorismes célèbres. On pourrait tout aussi bien dire : L'homme doit engendrer et jamais tuer les hommes.

On pourrait aussi bien dire : La nature doit créer et jamais tuer les hommes.

Et pourtant Hebbel dit, dans ses drames comme dans son *Journal*, des choses souvent profondes, parfois précieuses, spirituelles. Jusqu'à la fin de sa vie, il aime un peu trop les métaphores douteuses. La czarine porte « la moitié de la Russie dans ses cheveux ». C'est la même métaphore que le jeune Schiller employait dans *Cabale et Amour*. Les Russes sont bannis « au royaume de l'éternelle neige ». Cette Sibérie, c'est du Delille ou du Fenimore Cooper. Shakspere et Balzac manquent parfois puissamment de goût ; le plus souvent, Hebbel est seulement précieux : « L'œil est la bouche de l'esprit ». — « Je m'aime, puisque je suis plein de toi que j'aime plusieurs fois ». — C'est Rambouillet ou la Bible. « L'histoire est le lit

que le fleuve de la vie se creuse lui-même ». L'image est juste. « Une promesse est une lettre de change que l'on tire sur son avenir ». Certains traits font penser à la préciosité la plus moderne. La pierre de meule que porte au cou maître Antoine, rappelle assez le carcan-auréole de Cyrano. Hebbel note aussi cette image : « lancer d'un large geste la douleur autour de ses épaules ». Il a parfois d'heureuses trouvailles : « Deux rimes qui ont l'air d'avoir fait le tour du monde avant de se rencontrer » ; ou sur les plagiats : « on peut voler tout le mobilier, mais pas la maison ». Et comme il note joliment le golfe de Naples et le jeu du soleil sur les vagues : « un arc-en-ciel effeuillé »...

Il faut se garder de voir en Hebbel un

parvenu, ou un prud'homme. S'il est arrivé si haut, que ses derniers poèmes semblent planer, comme ceux de Gœthe, c'est qu'il a lutté, peiné sans relâche ; c'est qu'il a intensément souffert. Il a appris lentement la vie. Ne disons pas : Il manquait tout de même d' « étape », et s'il a eu le père bourru nécessaire aux Shakspere, aux Molière, aux Gœthe, il est toutefois regrettable qu'il ait été le fils, et non le petit-fils d'un maçon. Pour employer une de ses comparaisons favorites, plaignons-le et admirons-le d'avoir, sans manuel et sans maître, *épelé la vie*. Il est mort à peine âgé de cinquante ans. Mais il avait vécu profondément, intensivement. Il avait vécu et souffert pour deux générations et il avait eu l'énergie de vivre, de peiner, de triompher, — comme les précurseurs — en marge de son temps :

De bonne heure en relations avec Uhland, Tieck, Gutzkow, Schwab et bien d'autres, il n'a guère su en tirer parti, et quand les princes, à la fin de son existence, viendront à lui, Hebbel n'aura plus besoin d'eux.

Il ne faut pas juger avec des parti-pris cet homme qui en a été la victime. Habitué par sa nature, à voir toutes les choses à un point de vue absolu, à les considérer sous un aspect antithétique, il a toujours cherché, avant tout, à être sincère. S'il s'est trompé, il en a souffert. Il a fallu toute une vie à ce géant pour s'humaniser, et quand l'homme en lui fut accompli, il ne lui fut pas donné, comme à Gœthe, de jouir longtemps de sa science de la vie. Du moins avait-il atteint la cime, le point de vue d'où le génie contemple les horizons infinis. Le trajet avait été d'autant plus pénible que

Hebbel était venu de plus loin, parti de plus bas.

Au reste, pour ceux-là mêmes qui penseraient qu'on peut admirer les ouvrages d'un auteur, sans être tenu d'estimer son caractère, Hebbel laisse des œuvres accomplies, qui font de lui l'un des plus grands poètes tragiques. D'emblée, il va aux grands sujets. Il projetait un *Christus* ; il eut dessein d'écrire un *Corneille*, où il eût opposé le grand poète politique à Richelieu, le grand politique impérialiste. Il songeait à un *Napoléon*. Hebbel considère avec puissance le sujet tragique qu'il élit. Dès le début du drame, il suscite l'angoisse tragique qui ne se résout qu'au dénouement. Il commence la lutte dramatique au moment où ses héros sont déjà par delà la raison et la volonté, et où ils ont le désir de l'absolu,

la volupté de se sentir entraînés à la catastrophe. L'auteur de *Judith*, de *Maria-Magdalene*, de *Gygès*, des *Niebelungen*, de *Démétrius* force l'admiration de ceux-là mêmes, qui, ne voulant pas comprendre sa vie, dénieraient à l'homme leur sympathie.

La bibliographie de Hebbel est fort riche et s'est considérablement accrue dans ces dernières années. On ne saurait désormais s'occuper du poète sans avoir lu au moins les remarquables ouvrages ou études de Kuh, Stern, Vischer, de MM. Barthels, Collin, Emile Faguet, Krumm, Kühnemann (dans son *Schiller*), Richard M. Meyer, Werner.

MARIA-MAGDALENE

TRAGÉDIE RÉALISTE

en trois actes et quatre tableaux

PERSONNAGES

ANTOINE, maître menuisier.
THÉRÈSE, sa femme.
CLARA, leur fille.
CARL, leur fils.
LÉONARD.
FRITZ, clerc de notaire.
WOLFRAM, négociant.
ADAM, huissier du tribunal.
UN SECOND HUISSIER.
UN SCRIBE
UN PETIT GARÇON.
UNE BONNE.

Le drame se passe vers 1840, dans une petite ville du nord de l'Allemagne.

ACTE PREMIER

Une chambre dans la maison du menuisier. Au premier plan, à gauche, une fenêtre basse, mais très large, donnant sur un jardin ; devant la fenêtre, table à ouvrage, fauteuil, chaise. Au mur, une gravure de Christ dans un cadre de bois noir. Au fond, à gauche, une porte qui mène au dehors; à gauche de cette porte un porte-manteau avec crochets. Au mur, à droite de la porte, un canapé devant lequel se trouve une table carrée et trois chaises. Au-dessus du canapé une planche avec des cruches à bière, en étain et en grès. Au-dessus de la planche deux cadres avec des gravures représentant un roi, en uniforme de général et une reine décolletée et coiffée à la 1830. Entre les deux cadres est accrochée une pendule. Au fond, dans le coin, à droite, un poêle en faïence verte, carré et qui va jusqu'au plafond. A droite, une porte qui mène aux chambres à coucher ; une commode de forme raide, sans marbre ; au-dessus, accrochée au mur, une étagère avec deux ou trois gros livres parmi lesquels on voit une

grosse bible noire. A droite, au premier plan, la porte qui mène à la cuisine. Sur la commode se trouvent deux lampes. Sous la table à ouvrage un tapis. Dans un coin, une grosse malle sur des X en bois.

SCÈNE PREMIÈRE

CLARA ET SA MÈRE

CLARA (*avec étonnement*)

(Vêtements assez voyants de demi-paysanne. Col blanc rabattu, un peu échancré)

Ta robe de mariée ? Mais comme elle te va bien ! On dirait qu'elle est faite d'hier.

LA MÈRE (*douce et passive*)

(Relève de maladie, très pâle ; un bonnet de dentelle blanche, une robe de tulle blanc, manches à gigot).

Vois-tu, mon enfant, la mode marche, marche, jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus avancer, et il faut bien alors qu'elle rebrousse chemin. Depuis trente-deux ans voilà au

moins dix fois que ma robe de mariée a été démodée, et dix fois elle est revenue à la mode.

CLARA

Cette fois, maman, c'est pas tout à fait ça. Ce n'est point pour te contrarier, mais tu sais, les manches sont un peu trop bouffantes.

LA MÈRE (*souriant*)

C'est bon pour toi d'être coquette.

CLARA

C'est drôle ; quand je me figure que tu étais ainsi... en mariée..., mais tu avais aussi une couronne, n'est-ce pas ?

LA MÈRE

Je pense bien. Une couronne de myrte, et pas des fleurs artificielles, un vrai myrte que j'avais moi-même soigné pendant des années. On n'était pas riche et nous sommes restés fiancés sept ans.

CLARA

T'ai-je demandé assez souvent de mettre cette robe? et tu ne voulais jamais, tu disais toujours que ce n'était plus une robe de mariée et qu'on t'en parerait sur ton lit de mort; avec ces choses-là on ne plaisante pas! Finalement, je n'avais plus du tout envie de la voir, parce que ça me faisait penser à des choses trop tristes... Et pourquoi l'as-tu mise aujourd'hui?

LA MÈRE

Quand on a été aussi malade que je l'ai été, et qu'on se demande si l'on guérira, vois-tu, il vous passe toutes sortes de pensées par la tête... Ah! l'idée de ne plus vivre est plus horrible qu'on ne croit. Elle assombrit tout autour de nous, et même la clarté aimante des yeux de ceux qui nous sont le plus chers, enfants, mari... mais au dedans de nous, la mort qui vient, répand

la lumière, et l'on voit beaucoup de choses... beaucoup de choses, qu'on aimerait mieux ne pas voir. Ma conscience ne me reproche pas d'avoir jamais rien fait de mal ; j'ai suivi le droit chemin ; à la maison j'ai rempli mon devoir aussi bien que je pouvais. Toi et ton frère je vous ai élevés dans la crainte de Dieu ; j'ai ménagé l'argent que gagnait péniblement votre père et j'ai même réussi à toujours mettre de côté une petite somme pour les malheureux. Si parfois je leur ai refusé, dans un moment de mauvaise humeur, ou parce qu'il en venait trop à la fois, il n'y ont jamais rien perdu : à peine étaient-ils partis que je courais après eux et les rappelais pour leur donner deux fois plus ; mais qu'est-ce que c'est que tout ça ? Quand nous sentons que notre dernière heure va sonner, nous nous faisons tout petits, nous supplions Dieu de nous laisser la vie, comme le serviteur supplie son maître de lui laisser refaire la tâche qu'il a mal

faite, pour qu'au jour de la paye son salaire n'en soit pas amoindri.

CLARA

Voyons, ma chère maman, tu te frappes trop ; ne parle plus de ça.

LA MÈRE

Non, mon enfant, ça me fait du bien au contraire. Pendant ma maladie j'ai pensé à bien des choses, et maintenant j'ai beau être guérie, je sens bien que jamais je ne recouvrerai mes forces : quand un vieil arbre a été ébranlé par l'orage, il est à la merci du premier coup de vent. Vois tu, en me donnant cet avertissement, Dieu voulait me faire connaître que mon vêtement nuptial n'était pas encore pur de toute tache, et c'est pour ça qu'il a daigné me donner encore quelque répit. Cette grâce, il ne l'a point accordée aux sept vierges, tu te rappelles, dans l'Evangile qu'hier soir je t'ai demandé de me lire ? Voilà pourquoi j'ai mis aujour-

d'hui, pour aller à la communion, cette robe. Je la portais le jour où je me promis, avec la plus entière sincérité, de mener une vie vertueuse. Aujourd'hui je veux qu'elle me rappelle ceux de mes engagements que je n'ai pas tenus.

CLARA

Ah ! tu parles encore comme pendant ta maladie.

LA MÈRE

Ma pauvre enfant, les hommes devraient toujours parler comme s'ils étaient très malades.

SCÈNE II

LA MÈRE, CLARA, CARL

CARL (*entre. — Bon garçon, insouciant, figure ouverte*)

Bonjour, mère. Eh ! bien, Clara, me trouverais tu à ton goût, si je n'étais pas ton frère ?

CLARA

Comment ! une chaîne en or ? D'où te vient-elle ?

CARL

Tiens ! Et pourquoi donc est-ce que je m'éreinte ? Pourquoi est-ce que je travaille le soir deux heures de plus que les autres ? Es-tu assez insolente !

LA MÈRE

Vous allez vous disputer un dimanche ! Tu n'as pas honte, Carl.

CARL

Mère, tu n'aurais pas un florin... à me prêter ?

LA MÈRE

En dehors de l'argent du ménage il ne me reste rien.

CARL

Eh bien ! prends sur l'argent du ménage. Tu mettras quelques œufs de moins dans

l'omelette pendant quinze jours... ou quinze mois. Et c'est pas moi qui ferai tapage. Ce ne sera pas la première fois après tout. Si tu crois que je ne m'aperçois de rien ! Quand il s'agissait d'économiser pour acheter de belles affaires à Mademoiselle Clara, on ne voyait plus de plats sucrés pendant des mois, sur la table. Je fermais les yeux, mais je savais très bien qu'on allait voir apparaître une robe neuve, ou un beau fichu de dentelle. A mon tour maintenant.

LA MÈRE

Tu as de l'audace !

CARL

En ce moment-ci je n'ai pas le temps. Sans ça...

LA MÈRE

Où vas-tu ?

CARL

Je ne te le dirai pas. Comme ça, si le

vieux bougon te demande où je suis, tu pourras lui répondre, sans mentir, que tu ne sais pas. Eh puis ! après tout, je peux très bien me passer de ton florin. Il vaut mieux ne pas tirer toute l'eau du même puits. Ici, vous croyez tous que je suis un sacripant, je serais bien bon de vous détromper. Si je ne peux pas avoir le florin, si un ami ne me tire pas d'embarras, eh bien ! tant pis ! (*à part*) et puis, j'irai au temple, faute de mieux. (*Il sort*).

SCÈNE III

LA MÈRE, CLARA

CLARA

Qu'est-ce que tout ça signifie ?

LA MÈRE

Ah ! il me fait bien de la peine ! Oui, ton père a raison : tout s'enchaîne ! Quand il n'était encore qu'une petite tête blonde et qu'il vous demandait un morceau de sucre,

il était aussi câlin qu'il est maintenant insolent pour exiger un florin. Oui, je me le demande : exigerait-il aujourd'hui le florin, si on lui avait refusé autrefois les morceaux de sucre ? Cette pensée-là me torture bien souvent. Je crois même qu'il ne m'aime plus. L'as-tu vu une seule fois pleurer pendant ma maladie ?

CLARA

Je ne le voyais guère qu'aux moments des repas. Ah ! il avait meilleur appétit que moi.

LA MÈRE (*avec empressement*)

C'était bien naturel. Son travail était dur.

CLARA

Bien sûr ! Eh puis ! les hommes sont si drôles ! Ils rougissent plus de leurs larmes que de leurs fautes. Montrer le poing, parfait, mais des yeux rouges ! Et papa, c'est la même chose : le jour où l'on t'a saignée

et que le sang ne venait pas, je l'ai trouvé sanglotant à son établi ; cela me fendait l'âme. Mais quand je me suis approchée de lui pour l'embrasser, sais-tu ce qu'il m'a dit ? « Tâche donc de m'enlever de l'œil ce sacré bout de copeau. On a déjà tant de besogne ! Il ne manquait plus que ça pour m'empêcher d'avancer ! »

LA MÈRE (*souriant*)

Oui, c'est bien lui... Mais, à propos, Léonard, comment se fait-il qu'on ne le voie plus ?

CLARA

Ah ! qu'il reste où il est, celui-là.

LA MÈRE

Mais j'espère que vous ne vous voyez pas en cachette ?

CLARA

Trouverais-tu par hasard que je reste trop longtemps dehors, quand je vais le soir à la fontaine ?

LA MÈRE

Oh ! je ne dis pas ça. Mais si je lui ai permis de venir chez nous, c'est justement pour que dehors il ne te guette pas, entre chien et loup. Ma mère n'aurait pas permis ça non plus.

CLARA

Je t'assure que nous ne nous voyons pas.

LA MÈRE

Est-ce que vous vous boudez ? Moi j'avoue que Léonard ne me déplaît pas. C'est un garçon si posé ! Si seulement il était quelque chose ! De mon temps il n'aurait pas eu besoin d'attendre beaucoup. Un secrétaire habile ! mais ces Messieurs de l'administration se le seraient disputé, comme les boîteux les béquilles. Car c'était du fruit rare. Et nous autres, gens de peu, nous l'employions aussi, souvent. Quand il rédigeait aux enfants des souhaits de bonne année

pour leurs parents, rien que pour les majuscules du commencement, les belles majuscules dorées, il en recevait de l'argent! Pour ce prix-là on aurait pu acheter une belle poupée à une petite fille. Le lendemain c'était au tour des parents à aller le trouver. Il fallait bien qu'on sache à l'avance les souhaits des chers petits et les parents lui payaient largement son indiscrétion, de sorte que notre scribe touchait des deux côtés. C'était le bon temps pour les secrétaires. Mais aujourd'hui tout est changé ; et nous, les vieux, qui n'entendons pas grand chose à la lecture, à l'écriture, des gamins de neuf ans se moquent de nous ! Ah ! le monde devient de plus en plus malin, et peut-être bien qu'il viendra un temps, où ceux qui ne sauront pas danser sur la corde, rougiront de leur ignorance !

CLARA

Voilà le dernier coup. (*On entend sonner les cloches*).

LA MÈRE

Allons, mon enfant, je prierai pour toi. Et quant à ton Léonard, aime-le comme il aime Dieu, ni plus ni moins. Ce sont les dernières paroles que m'ait dites ma mère, avant de me donner sa bénédiction ; moi, je te les redis et je te bénis aussi.

CLARA (*lui tendant un bouquet*)

Tiens !

LA MÈRE

Je suis sûr qu'il vient de Carl ?

CLARA (*fait de la tête un signe affirmatif, puis à part*)

Oui, je voudrais qu'il vînt de lui. (*A haute voix*) pour que quelque chose te fasse plaisir, il faut que ça vienne de lui.

LA MÈRE

Oh ! il est bon au fond et il m'aime. (*Elle s'en va*).

CLARA (*la suit des yeux par la fenêtre*)

Trois fois, en dormant, je l'ai vue cou-

chée dans le cercueil... Comme elle marche avec assurance : la voilà déjà près du cimetière. Savoir qui elle rencontrera d'abord. Je sais bien que ça ne veut rien dire, mais enfin... (*tout d'un coup elle recule, terrifiée*). Le fossoyeur ! maman lui dit bonjour ; on dirait qu'elle sourit en regardant le fond du trou : elle y jette son bouquet. Elle entre dans le temple. (*On entend un choral accompagné sur l'orgue, qui se prolonge pendant le monologue et le début de la scène suivante*). Ils chantent : « Maintenant, tous, remerciez Dieu. » (*Elle joint les mains et parle jusqu'à l'entrée de Léonard, les yeux fixés sur la gravure du Christ, et d'une voix monotone et ardente*) : Oui, oui, si maman était morte, je n'aurais plus jamais retrouvé le repos, car..., mais tu es miséricordieux. Si seulement j'avais la foi et la religion des catholiques, je pourrais te faire une offrande. Je viderais ma tirelire pour t'acheter un beau cœur d'or que j'enguir-

landerais de roses. Notre pasteur dit bien qu'à tes yeux les sacrifices n'ont pas de valeur, parce que tout t'appartient, et parce qu'on ne devrait pas songer à te donner ce que tu possèdes déjà. Mais tout ce qui est chez nous appartient aussi à mon père, et pourtant ça lui fait plaisir, quand je lui achète quelque chose sur son argent, pour sa fête.

Un jour, je voyais une petite fille catholique, toute petite, qui portait un bouquet de cerises à l'autel. Comme ça me touchait ! C'étaient les premières cerises qu'elle avait reçues de l'année ; on voyait qu'elle mourait d'envie de les manger ; mais, pour en finir avec la tentation, elle les jeta en toute hâte sur l'autel. Le curé, qui, dans l'instant, élevait le calice, la regarda d'un air sévère ; l'enfant se sauva, effrayée ; mais Marie, au-dessus de l'autel, souriait si doucement, qu'on aurait cru qu'elle voulait sortir de sa niche, pour courir après l'enfant et

l'embrasser. Et moi, je l'ai embrassée à sa place... Tiens, voilà Léonard ! Ah !...

SCENE IV

CLARA, LÉONARD

LÉONARD *(s'arrête dans l'embrasure de la porte)*

Petit, trapu, vêtu d'une grande redingote brune. Yeux bridés, fuyants ; rasé ; cheveux châtains collés au front. Ton plaisantin et sec.

On a déjà fait toilette ?

CLARA

Pourquoi tout d'un coup si tendre, si plein d'géards ? Je ne suis pas une princesse, aujourd'hui pas plus qu'hier. (*Le choral cesse*).

LÉONARD *(entrant dans la chambre)*

Je croyais que tu n'étais pas seule ! En passant il me semblait voir la fille du voisin avec toi, près de la fenêtre.

CLARA

Alors c'est pour ça que tu...

LÉONARD

Tu es toujours de mauvaise humeur. On a beau rester quinze jours sans venir te voir; pendant quinze jours le soleil et la pluie ont beau s'être relayés vingt fois, on est sûr, quand on revient te voir, de te trouver toujours aussi sombre.

CLARA

Ça n'a pas toujours été comme ça.

LÉONARD

En effet. Je t'assure que jamais nous ne serions devenus... bons amis, si tu avais toujours fait la mine que tu fais maintenant.

CLARA

Le mal n'aurait pas été grand.

LÉONARD

Oh! oh! tu es si détachée de moi! après

tout, moi, ça m'est égal. (*En appuyant sur les mots*) Alors, ton... mal... de... cœur de l'autre jour, ne... signifiait... rien ?

CLARA

Léonard, ce n'était pas bien ce que tu as fait.

LÉONARD

Comment, pas bien ! Mais c'était mon droit, mon devoir même, de défendre le bien qui m'est le plus cher, de te défendre, toi, et de chercher à t'attacher à moi par le lien le plus étroit, le plus fort. Et surtout au moment où je courais le danger de te perdre. Crois-tu que je ne voyais pas les regards en coulisse que tu échangeais avec Fritz. Ah ! c'était pour moi un beau jour de fête. Comment ! je te mène au bal et...

CLARA

Quand tu auras fini de m'offenser ! C'est vrai, je regardais Fritz ; je n'ai aucune raison de le nier. Mais je le regardais seule-

ment à cause de sa moustache, qu'il a laissé pousser pendant son séjour à l'Université, et qui lui... (*elle s'arrête brusquement*).

LÉONARD

Et qui lui va si bien, n'est-ce pas ? C'est ce que tu voulais dire. Oh ! vous autres femmes, une belle moustache de sous-officier vous impose toujours. Ça vous plaît, hein ? C'est martial, même dans la figure la plus falote. Ah ! je t'assure que je le déteste, cet autre-là ; il m'a barré la route assez longtemps. Avait-il l'air assez ridicule, l'autre jour, ce poseur-là, avec sa petite figure poupine, qui se perd sous une forêt de cheveux !

CLARA

Je n'ai point encore fait son éloge : pourquoi le dénigrer ?

LÉONARD

Oh ! mais tu as l'air de t'intéresser toujours vivement à lui.

CLARA

Nous avons joué ensemble, étant enfants, et après... après, tu sais bien.

LÉONARD

Oh ! oui, je sais ! Et c'est justement pour ça que...

CLARA

Eh bien ! la première fois que je le revoyais après une longue absence, c'était tout naturel que je le regarde et que je m'étonne de le voir si grand et...

LÉONARD

Pourquoi as-tu rougi, lorsqu'il t'a regardée ?

CLARA

Je croyais qu'il regardait le grain de beauté que j'ai à la joue. Tu sais bien que chaque fois qu'on me fixe, je me figure ça et je rougis. Il me semble que ce grain de

beauté grandit à vue d'œil pendant qu'on le regarde.

LÉONARD

Peu importe ! Ce qu'il y a de sûr, c'est que la colère m'a saisi et je me suis dit : dès ce soir je veux la mettre à l'épreuve. Si elle veut être ma femme, elle sait qu'elle ne risque rien. Mais si elle dit non, alors...

CLARA

Oh ! tu as dit une parole... dure, lorsque je t'ai repoussé et que je me suis levée du banc où nous étions assis. La lune, jusque-là, avait éclairé le jardin de sa lumière paisible. Elle disparut derrière les nuages ; je voulais me sauver ; cependant je me sentais retenue, je croyais que c'était toi, mais c'était le buisson d'aubépine où ma robe s'était accrochée. Et toi, tu salissais si bien mon cœur, que je n'avais plus confiance en moi ; tu étais là, debout, comme quelqu'un

qui exige le paiement d'une dette, et alors... ah ! mon Dieu, mon Dieu...

LÉONARD

Je ne peux pas m'en repentir. Je sais que je ne pouvais te conserver qu'à ce prix. Je voyais cet amour de jeunesse, après un long sommeil, se réveiller tout à coup ; il n'y avait pas de temps à perdre ; il fallait l'anéantir, une fois pour toutes.

CLARA

Lorsque je suis rentrée à la maison, j'ai trouvé maman malade, malade à la mort. Elle avait été terrassée, soudain, comme par une main invisible. Mon père avait voulu m'envoyer chercher, mais maman n'avait pas voulu, pour ne pas troubler ma joie. Quel coup pour moi quand j'entendis tout ça ! Je restais éloignée de son lit ; je n'osais la toucher, je tremblais. Elle prenait cela pour de l'inquiétude filiale ; elle me fit signe de venir près d'elle, et comme je

m'approchais lentement, elle m'attira à elle ; elle m'embrassa et je sentais ses baisers sur ma bouche profanée. Je ne savais plus où j'en étais, j'aurais voulu tout lui avouer ; j'aurais voulu pouvoir lui crier ce que je pensais, ce que je ressentais et lui dire : « C'est moi, moi qui suis cause que tu es étendue là ». J'essayais, mais les larmes et les sanglots m'étouffaient ; alors elle a pris la main de mon père et lui a dit, en me regardant avec des yeux transfigurés par le bonheur : « Oh ! comme elle m'aime. »

LÉONARD

Eh bien ! la voilà guérie maintenant. Je venais la féliciter et... dis donc, qu'est-ce que tu en penses ?

CLARA

Quoi donc ?

LÉONARD

Je venais te demander en mariage à ton père.

CLARA (*avec angoisse*)

Ah !

LÉONARD

Ça ne te va pas ?

CLARA

Si ça me va ? Mais si je ne devenais pas bientôt ta femme, ce serait ma mort. On voit que tu ne connais pas mon père ! Il ne sait pas pourquoi nous avons si grand'hâte ; il ne peut pas le savoir, et nous ne pouvons pas lui dire. Eh bien ! il a déclaré cent fois qu'il ne donnerait sa fille qu'à celui qui n'a pas seulement, comme il dit, de l'amour au cœur, mais du pain dans l'armoire. Ah ! je sais bien ce qu'il dira : « Attends encore un an ou deux, mon garçon ; moi j'ai attendu bien davantage... » Qu'auras-tu à lui répondre ?

LÉONARD

Petite folle ! mais justement la difficulté

est aplanie. J'ai la place, je suis caissier de la mairie.

CLARA

Tu es caissier ! Et l'autre candidat, le neveu du pasteur ?

LÉONARD

Quand il est venu passer l'examen, il était gris ; au lieu de saluer le bourgmestre, il a fait une grande révérence au poêle, et en s'asseyant, paf, il a fait tomber trois tasses de la table. Tu sais que le vieux a la tête près du bonnet : il a sauté en l'air : « Dites donc, mossieu ! » Pourtant il a maîtrisé aussitôt sa colère, mais il se mordait les lèvres, et si tu avais vu ses yeux briller derrière ses lunettes ! On passa alors à l'arithmétique ; ah ! ah ! ah ! mon concurrent avait une manière de compter, pas banale : deux et deux font cinq ; le résultat était plutôt bizarre. « Mais il ne sait même pas compter ! » s'écria le bourgmestre et il

me tendit la main avec un regard qui disait : C'est une affaire faite, c'est vous qui serez nommé. Et moi, je lui baisai dévotement la main... elle empestait le tabac. (*Il tire un papier de sa poche*). Tu vois, la voilà, cette nomination, avec le sceau municipal ; rien n'y manque.

CLARA

Vraiment, c'est...

LÉONARD

Inattendu, n'est-ce pas ? Ah ça ne s'est point fait non plus tout à fait par hasard. Pourquoi pendant quinze jours, ne me suis-je pas montré chez vous ?

CLARA

Je n'en sais rien. Sans doute parce que nous nous sommes disputés l'autre dimanche.

LÉONARD

C'est moi qui avais manigancé exprès cette

petite bouderie, pour que mon absence n'eût rien d'extraordinaire.

CLARA

Je ne comprends pas où tu veux en venir.

LÉONARD

Je te crois. Cependant, j'ai employé mes quinze jours à faire consciencieusement la cour à la nièce du bourgmestre, tu sais, la bossue, qui est la main droite du bonhomme, comme l'huissier du tribunal en est la main gauche. Ne prends pas les choses de travers : je ne lui ai conté aucune douceur, sauf un petit compliment sur ses cheveux, ses beaux cheveux carotte ; je ne lui ai dit que deux ou trois mots à ton sujet, qui lui ont beaucoup plu.

CLARA

A mon sujet ?

LÉONARD

Oui. Tu vois que je ne le cache pas, et si

je l'ai fait, c'est dans les meilleures intentions du monde. Eh bien ! oui, je faisais comme si jamais je n'avais songé sérieusement à toi, comme si... bref, la comédie dura jusqu'à ce que j'eusse la nomination en poche. Cette folle, crédule et hystérique, quand elle nous entendra publier au temple, verra de quoi il retournait.

CLARA

Léonard !

LÉONARD

Allons, allons, ma petite, libre à toi d'être aussi pure et naïve qu'une colombe, moi, je veux être malin, comme le serpent. Et puisque le mari et la femme ne font qu'un, nous répondrons parfaitement à la définition de l'Evangile. (*Il rit*) Ce n'est pas non plus tout à fait le hasard qui a voulu que le jeune Hermann fût gris, dans le moment le plus décisif de sa vie. Tu n'as jamais entendu

dire, n'est-ce pas, que ce jeune homme s'adonnât à la boisson ?

CLARA

Jamais.

LÉONARD

Mon plan en a été d'autant plus facile à réaliser. Au bout de trois petits verres il était parti. J'avais chargé des camarades de l'aborder et de lui dire : « Eh bien ! peut-on te féliciter ? » — « Pas encore. Il ne faut pas vendre la peau de l'ours... » — « Oh ! voyons, voyons, c'est comme si c'était fait. Avec ton oncle, le pasteur, dans ta manche... » Et allez-y, encore un coup, mon cadet, encore un coup, à la tienne ! — Ce matin, en venant ici, je le voyais, au bord de la rivière ; il se penchait sur la balustrade du pont. Je lui ai dit bonjour... avec mon sourire le plus affable et je lui ai demandé s'il avait laissé tomber quelque chose dans l'eau. « Oui, dit-il, sans lever les

yeux, le mieux serait peut-être de faire un plongeon. »

CLARA

Misérable ! va-t-en !

LÉONARD

Ah ! oui ? (*Il fait semblant de sortir*).

CLARA

Mon Dieu ! et c'est à cet homme que je suis enchaînée !

LÉONARD

Allons, pas d'enfantillages. — Encore un mot, mais entre nous. Est-ce que ton père a toujours les mille talers d'hypothèques sur la pharmacie ?

CLARA

Mille talers ? Je n'en ai jamais entendu parler.

LÉONARD

Comment ! mais c'est très important.

CLARA

Tiens, voilà papa qui rentre. Tu n'as qu'à lui demander.

LÉONARD

Tu ne comprends pas. On dit que le pharmacien va faire faillite ; c'est pour cela que je te demandais ça.

CLARA

J'ai affaire à la cuisine. (*Elle sort*)

LÉONARD (*seul*)

Est-ce que par hasard il n'y aurait rien à prendre ici ?

SCÈNE V

LEONARD, ANTOINE

ANTOINE (*entrant*)

(Cheveux presque blancs, drus, front bas, teint basané, sourcils noirs, en broussaille. Favoris en touffe, grisonnants; rides transversales à la naissance du nez, et aux commissures des

lèvres. Bâti à chaux et à sable. Il est endimanché).

Bonjour, Monsieur le caissier. (*Il ôte son chapeau et met une calotte de laine*). Vous permettez, n'est-ce pas, à un vieil homme de se couvrir ?

LÉONARD

Vous savez donc...?

ANTOINE

Je l'ai su dès hier soir. A la tombée de la nuit, comme j'allais chez le meunier qui vient de mourir, prendre mesure pour le cercueil, j'entendais deux ou trois de vos bons amis qui vous arrangeaient de la belle façon. Ils vous daubaient si bien que j'ai pensé tout de suite que notre Léonard avait décroché la timbale. Chez le défunt j'ai su des détails par le sacristain, qui était venu, un peu pour consoler la veuve et beaucoup pour se griser.

LÉONARD

Et vous ne l'avez pas dit tout de suite à Clara ? Il a fallu que ce soit moi qui lui apprenne ma nomination.

ANTOINE

Si vous ne vous êtes pas senti poussé à faire ce plaisir-là à l'enfant, était-ce à moi à le faire ?

LÉONARD

Vous ne croyez pourtant pas de moi que...

ANTOINE

Croire ? Croire de vous ou de n'importe qui... Non, non. Avec mon rabot je façonne mes planches comme je veux, mais jamais les hommes avec mes pensées. Il y a beau jour que j'ai renoncé à cette folie. Quand je vois verdir un arbre, je me dis : cet arbre va bientôt fleurir, et quand il fleurit : maintenant il va porter des fruits. Et avec les arbres, jamais je n'ai de désillusions. Mais

avec les hommes, autre affaire ! Je ne veux avoir sur eux aucune opinion, aucune, ni bonne, ni mauvaise. Comme ça ils peuvent tromper mes espérances ou mes craintes ; je n'en rougis ni ne m'en émeus. Je fais simplement des expériences sur eux ; et je suis en cela l'exemple de mes deux yeux, qui ne pensent pas non plus, mais qui se contentent de voir. Avec vous, par exemple, je croyais déjà avoir fait une expérience... complète, mais maintenant que je vous trouve ici, je suis bien forcé de reconnaître que l'expérience était incomplète.

LÉONARD

Maître Antoine, vous ne prenez pas les choses du bon biais. Un arbre dépend du temps et de l'orage, des circonstances extérieures, tandis que l'homme porte, en lui-même, la règle et la loi de ses actions.

ANTOINE

Croyez-vous ? Ah ! oui, nous autres vieux,

nous devrions être très reconnaissants à la mort de ce qu'elle daigne nous laisser encore si longtemps parmi vous, les jeunes, et nous permet ainsi de nous réformer à votre exemple. De mon temps on était assez simplet pour croire que c'était au père à élever son fils. Mais nous avons changé cela ; le fils, maintenant, doit donner à son père le dernier coup de fion et, Dieu merci, j'ai dans mon Carl un fameux maître ; il part en guerre contre mes préjugés, sans indulgence, sans égard, pour ne pas me gâter, vieil enfant que je suis. Ce matin encore, il m'a donné deux bonnes leçons, oh ! très habilement, sans même ouvrir la bouche, sans même se montrer, et justement en ne se montrant pas : *primo*, il m'a prouvé qu'on n'a pas besoin de tenir sa parole ; *secundo*, qu'il est superflu d'aller au temple et de rafraîchir en soi le souvenir de ce que Dieu commande. Hier soir, il m'avait promis de le faire et je me fiais à

sa parole ; j'étais sûr qu'il viendrait ; je pensais qu'il voudrait remercier le Créateur de la guérison de sa mère ; il n'est pas venu. Ah ! j'étais très au large dans ma stalle qui, pour deux, est plutôt étroite, en effet. Je me demande un peu ce qu'il penserait, si je mettais tout de suite en pratique sa dernière leçon : je lui ai promis pour sa fête un habit neuf, j'aurais là une belle occasion de lui faire plaisir, en lui montrant comme j'ai bien profité de ses leçons. Mais le préjugé, le préjugé ! Je lui donnerai tout de même son habit et je ne lui donnerai pas la leçon.

LÉONARD

Carl était peut-être malade ?

ANTOINE

C'est possible. Je n'ai qu'à demander à ma femme ; oh ! sûrement elle me dira qu'il était malade. Car elle, elle me dit toujours la vérité, sauf en ce qui concerne son fils.

Du reste nos jeunes gens d'aujourd'hui, malades ou pas, ont sur nous autres vieux un grand avantage. Ils peuvent se recueillir et se livrer à leur méditation, n'importe où, en attrapant des oiseaux, à la promenade ou au cabaret. — « Notre père qui êtes aux Cieux ». — Bonjour, Heinrich, iras-tu danser ce soir ? » — « Que votre nom soit sanctifié ». — Oui, oui, tu as beau rire, Catherine, on s'arrangera ». — « Que votre volonté soit faite ». — « Sapristi ! je ne suis pas encore rasé »... Et ainsi de suite. La bénédiction, on se la donne soi-même ; on est un homme après tout, aussi bien que le prédicant ! — Oh ! je ne trouve rien à redire à tout ça, et si vous voulez intercaler six chopes entre les six demandes du « Notre Père », je n'y vois pas d'inconvénients. Prouvez donc que la bière et la religion ne font pas bon ménage. C'est vrai que moi, vieux pécheur, je ne suis pas de taille à suivre la mode. Je ne peux pas attraper la

méditation en pleine rue, comme on attrape un hanneton. Le babillage des moineaux et des hirondelles ne peut pas me remplacer l'orgue. Pour sentir mon cœur s'élever, il faut que j'entende les portes massives du temple se refermer sur moi, et alors je me figure que ce sont les portes du monde. Il faut qu'autour de moi se dressent les hauts murs sombres avec leurs longues fenêtres étroites, qui laissent à peine passer l'éclatante, l'insolente lumière du monde, qui l'assombrissent, qui la tamisent. . Enfin ! autres temps, autres mœurs !

LÉONARD

Mais vous prenez cela trop à cœur.

ANTOINE

Bien sûr ! Aujourd'hui, pour être sincère, je dois avouer que ce que je viens de dire n'est même pas vrai. Au temple j'ai été tout le temps distrait. La place vide à côté de moi me tourmentait, et je n'ai pu me recueil-

lir qu'une fois chez moi, et encore, dans mon jardin, sous le grand poirier. Ça vous étonne ? Mais c'est comme ça. Je rentrais chez moi, bien triste et abattu, comme un paysan dont la grêle a détruit la moisson ; je me suis arrêté sous le poirier dont les guêpes se sont emparées. Oui, pensais-je, notre garçon est comme cet arbre-là, dévasté, dépouillé. Et tout d'un coup il me sembla que je mourais de soif et qu'il fallait absolument que j'aille au cabaret. J'allais y aller quand une belle poire juteuse tomba à mes pieds. Le vieux poirier avait l'air de me dire : « Voilà pour la soif, et c'est pour te récompenser de m'avoir comparé à ton vaurien de fils ». Je me fis une raison, je mordis dans la poire et rentrai.

LÉONARD

Dites donc, vous savez que le pharmacien va faire faillite ?

ANTOINE

Eh bien?

LÉONARD

Ça ne vous fait rien, rien du tout?

ANTOINE

Si, tout de même. Je suis un chrétien et le pauvre homme a beaucoup d'enfants.

LÉONARD

Et encore plus de créanciers. Les enfants sont aussi des créanciers.

ANTOINE

Ah! Je ne voudrais être ni créancier, ni enfant.

LÉONARD

Mais je croyais que vous-même...

ANTOINE

Il y a bel âge que l'affaire est réglée entre nous.

LÉONARD

Vous êtes prudent. Vous avez sûrement exigé votre argent, dès que vous avez vu que la pharmacie branlait dans le manche.

ANTOINE

Oui, la pensée de perdre cet argent ne m'inquiétera plus, car il y a longtemps que je l'ai perdu.

LÉONARD

Vous voulez rire.

ANTOINE

Je parle très sérieusement.

CLARA (*passant la tête par la porte*)

Père, vous m'avez appelée ?

ANTOINE

Est-ce que les oreilles te tintent déjà ? On n'a pas encore parlé de toi.

CLARA

Voilà le journal. (*Elle sort*).

LÉONARD

Vous êtes philosophe.

ANTOINE

Que voulez-vous dire ?

LÉONARD

Vous savez faire contre fortune bon cœur.

ANTOINE

Bah ! Je porte parfois, en guise de collet, une meule au cou. D'autres avec ça iraient se jeter à l'eau, mais moi pas, je trouve que ça vous raidit le dos.

LÉONARD

Bel exemple à suivre pour ceux qui peuvent le suivre.

ANTOINE

Comment donc, quand on trouve, pour

vous aider à porter le fardeau, un compagnon aussi vaillant que celui que je crois voir en vous, on pourrait, ma foi, danser sous le faix. Mais vous êtes pâle comme un linge. C'est à cause de l'argent perdu ? Ah ! voilà ce qui s'appelle de la sympathie.

LÉONARD

Vous n'allez pas me méconnaître, j'espère.

ANTOINE

Dieu m'en garde. (*Il tambourine sur la commode*). C'est drôle tout de même que le bois ne soit pas transparent, hein ? Il y a tant d'hommes qui le sont.

LÉONARD

Je ne comprends point.

ANTOINE

Que notre grand père Adam était donc sot ! Dire qu'il prit Eve pour femme, quoi-

qu'elle ne lui apportât même pas en dot une feuille de vigne. Nous deux, vous comme moi, nous l'aurions, à coups de fouet, chassée du Paradis, comme vagabonde. Qu'en pensez-vous ?

LÉONARD

Votre fils vous a mis de mauvaise humeur... Je venais... pour votre fille.

ANTOINE

Tout doux, je serais capable de dire oui.

LÉONARD

Mais je l'espère bien. Je voudrais d'abord vous dire sincèrement ma pensée. Les patriarches eux-mêmes ne faisaient point fi des biens que leurs femmes leur apportaient en mariage. Jacob aimait Rachel, assez pour l'attendre sept ans. Ça ne l'a pas empêché de recevoir avec grand plaisir les brebis et les boucs gras qu'il avait gagnés au service de son père. Qui pourrait lui en

faire un crime ? J'avoue que si votre fille m'avait apporté quatre à cinq cents talers, ça ne m'aurait pas déplu. Il en est autrement, peu importe, nous jeûnerons un peu le dimanche, et au festin de Noël nous mangerons ce que nous aurions mangé le dimanche.

ANTOINE (*lui tendant la main*)

C'est bien, ce que vous dites-là. Allons, j'oublierai que quinze jours durant, ma fille vous a attendu vainement le soir, et que pendant que nous buvions le thé, votre tasse restait vide sur la table... Et puisque vous serez mon gendre, je vais vous dire où sont restés les mille talers.

LÉONARD (*à part*)

Il ne les a tout de même plus. C'est bien, quand il sera mon beau-père, je ne serai plus tenu d'endurer quoi que ce soit de ce vieux bougon.

ANTOINE (*pendant l'aparté de Léonard a allumé sa longue pipe à fourneau de faïence*)

Dans ma jeunesse je n'ai pas été heureux. Pas plus que vous, quand je vins au monde, je n'étais un hérisson revêche, toujours en défense. Ce n'est que petit à petit que je le suis devenu. D'abord, les piquants étaient en dedans ; ah ! comme ça m'entrait dans le cœur ! Ça ne pouvait durer, j'ai retourné ma peau, et gare à ceux qui s'approchaient... J'avais enfin la paix ! (*Il appelle* :) Clara !

LÉONARD (*à part*)

Le diable ne s'y risquerait pas.

CLARA (*entre*)

Tu m'as appelée cette fois ?

ANTOINE

Oui, apporte-nous donc à boire.

CLARA (*prend sur la planche au-dessus du canapé deux cruches en grès et sort*

ANTOINE

Mon père, qui peinait nuit et jour, se tua au travail ; il avait à peine trente ans. Ma pauvre mère filait pour me nourrir tant bien que mal ; je grandis sans rien apprendre. Quand j'eus treize ans et que je ne pouvais toujours rien gagner, j'aurais bien voulu perdre l'habitude de manger ; au déjeuner, je disais parfois que j'étais malade et je repoussais mon assiette, mais le soir mon estomac réclamait et j'étais vite guéri. Je m'en voulais de mon inaction, je me disais : n'es-tu donc venu au monde qu'avec des dents bien aiguisées ? Il me semblait que je n'avais même pas droit à la lumière du soleil. Le lendemain de ma confirmation, maître Gérard, celui que l'on a enterré hier, entra chez nous, le sourcil froncé, la mine rébarbative. C'était son habitude, quand il méditait quelque bonne action. Il dit à ma mère : « Avez-vous donc mis votre fils au monde pour qu'il vous dévore toute vive ? »

De honte je jetai dans la maie la miche dont j'étais en train de me tailler un morceau. Ma mère était vexée de ces paroles dites cependant avec la meilleure intention du monde ; elle cessa un instant de filer et répliqua avec vivacité que j'étais un bon et brave garçon. « Eh bien ! nous verrons... »

CLARA (*apporte les deux cruches de bière qu'elle pose sur la table à ouvrage auprès de laquelle les deux hommes sont assis. Ils entre-choquent leurs cruches et Léonard boit à la santé de Clara en élevant sa cruche vers elle. — Elle sort.*)

ANTOINE

« Nous verrons », dit donc maître Gérard. « Si ça lui dit, il peut venir tout de suite à l'atelier avec moi, comme il est là. Il n'aura pas de mois d'apprentissage à payer ; il sera nourri, habillé. S'il veut se lever tôt et se coucher tard, il pourra encore gagner une bonne pièce pour sa vieille maman. » Ma mère se mit alors à pleurer ; moi, je sautais

de joie. Quand nous pûmes enfin parler, maître Gérard se boucha les oreilles et en sortant me fit signe de le suivre. Pas besoin de mettre mon chapeau : je n'en avais pas. Sans dire même au revoir à ma mère, je le suivis ; et le dimanche suivant, quand il me permit pour la première fois d'aller passer un moment chez nous, il me donna une belle moitié de jambon. Que Dieu bénisse le brave homme dans sa tombe ! Je m'en souviens encore, comme si c'était d'hier : « Toinot, me cria-t-il d'un air en colère, Toinot, veux-tu bien cacher le jambon sous ta veste, que ma femme ne le voie pas ! (*Antoine a les larmes aux yeux.*)

LÉONARD

Vous pouvez donc pleurer comme les autres ? (*On entend sonner midi à l'horloge de l'église.*)

ANTOINE (*s'essuyant les yeux*)

Oui, je ne peux pas me rappeler ça sans...

Ah ! on a beau se cuirasser... (*changeant brusquement de ton*). Et maintenant, donnez-moi un peu votre avis : un dimanche, vous allez voir l'homme à qui vous devez tout, le temps de fumer une pipe avec lui. Vous le trouvez bouleversé, hagard. Il a au cou une entaille sanglante, et d'un geste anxieux il remonte jusqu'au menton le col de sa chemise...

LÉONARD

Mais c'était le geste du vieux Gérard ! (*La pendule de la chambre sonne midi*).

ANTOINE

Oui, il voulait cacher la blessure Eh bien, vous arrivez encore à temps, vous pouvez l'aider, le sauver, non seulement en lui arrachant le couteau des mains, en lui bandant la plaie, mais en lui donnant un malheureux millier de talers que vous aviez mis de côté, et il faudrait pour décider le malheureux à accepter, que ça ait lieu —

en secret — eh bien ! qu'est-ce que vous feriez, vous, dans ce cas-là ?

LÉONARD

Célibataire et libre, comme je le suis, je sacrifierais mon argent.

ANTOINE

Et quand vous auriez dix femmes comme les Turcs et autant d'enfants que Dieu en avait promis à Abraham, si vous réfléchissiez un seul instant, vous seriez un... C'est bon, vous serez mon gendre. Et maintenant, vous savez où est resté l'argent ; aujourd'hui je pouvais tout vous dire, puisque mon vieux maître est enterré. Avant qu'on ne cloue le cercueil je lui ai glissé le billet sous la tête. Si je savais écrire, j'y aurais écrit auparavant : « Bien et dûment payé. » Maintenant mon vieux patron dormira tranquille, et moi aussi, j'espère, quand j'irai un jour le rejoindre.

SCÈNE VI

MAITRE ANTOINE, LÉONARD, LA MÈRE

LA MÈRE (*entre rapidement*)

Me reconnais-tu ?

ANTOINE (*montrant du doigt la robe de mariage*)

Le cadre, oui, n'a pas changé, je le reconnais. L'image moins. Ah ! les années ont eu le temps de craqueler la peinture.

LA MÈRE

Mon mari est sincère, n'est-ce pas ? Mais à quoi bon lui en faire compliment ; la sincérité n'est-elle pas la vertu de tous les maris ?

ANTOINE

Ça te fait-il de la peine de penser qu'à vingt ans tu étais plus... jeune et plus... cousue d'or qu'à cinquante ?

LA MÈRE

Non pas. Si nous étions plus riches, je rougirais de toi et de moi.

ANTOINE

Tiens, embrasse-moi. Je suis rasé et mieux que d'habitude.

LA MÈRE (*l'embrasse*)

Allons, tu oublies que si le cadre n'a pas changé, l'image...

ANTOINE

Brave mère ! Vois-tu, je suis si content. Tu viens d'être rudement secouée, mais tu as déjà repris de belles couleurs.

LA MÈRE

Dites donc, notre nouveau fossoyeur, c'est un drôle de corps. Il creusait une fosse, lorsque j'allais ce matin au temple. Je lui ai demandé pour qui c'était : « Pour qui Dieu voudra, me dit-il, peut-être bien pour

moi-même. Il pourrait m'arriver ce qui est arrivé à mon grand-père : un jour, il avait creusé une fosse, par provision, et le soir même, en rentrant du cabaret, il y tomba et se rompit le cou. »

LÉONARD (*qui jusque-là avait lu le journal*)

Il n'est pas d'ici ce gaillard-là. Il peut nous raconter des histoires à dormir debout.

LA MÈRE

Je lui ai demandé pourquoi il n'attendait pas qu'on lui commande la besogne. Et il m'a répondu : « Ah ! c'est qu'aujourd'hui je suis de noce, et je me connais assez pour prédire que demain... j'aurai besoin de faire la grasse matinée. Or, je parie, que pendant ce temps-là, un mauvais plaisant me jouera le tour de passer l'arme à gauche et alors... »

ANTOINE

En voilà un type ! A ta place je lui aurais demandé ce qu'il ferait si la tombe, par hasard était trop courte.

LA MÈRE

C'est aussi ce que j'ai dit, mais ce diable d'homme a réponse à tout. « J'ai pris, dit-il, la mesure sur Guy, le tisserand, qui a la tête de plus que tous les habitants de la ville. Comme ça, vienne qui voudra : il ne trouvera pas son gîte trop petit. S'il s'y trouve trop au large, tant pis ! Il n'y a que moi qui y perds ». J'ai jeté alors mes fleurs dans la tombe en lui disant : Tenez, la voilà occupée.

ANTOINE

Le drôle plaisantait, j'imagine ! Faire à l'avance pareille besogne..., mais ce serait aider la mort à tendre ses pièges ! (*A Léonard qui lit toujours le journal*) Quoi de neuf ? Un monsieur cherche-t-il à épouser,

par amour de l'humanité, une pauvre veuve ayant besoin de quatre à cinq cents talers, ou est-ce la pauvre veuve qui cherche un philanthrope, voulant bien les donner ?

LÉONARD

La police annonce un vol important de bijoux... C'est assez singulier...

ANTOINE

Un vol de bijoux ? Chez qui ?

LÉONARD

Chez Wolfram, le négociant.

ANTOINE

Chez... Pas possible ! Il y a deux ou trois jours Carl y est allé vernir un secrétaire.

LÉONARD

C'est ça. Justement les bijoux ont disparu du secrétaire.

LA MÈRE (*à Antoine*)

Que Dieu te pardonne cette parole !

ANTOINE

Tu as raison, c'était une vilaine pensée.

LA MÈRE

Il faut bien que je te le dise : tu n'es pas pour ton fils un vrai père.

ANTOINE

Ma femme, il vaut mieux ne pas parler de ça aujourd'hui.

LA MÈRE

Il est autre que toi, c'est vrai, mais ce n'est pas une raison pour qu'il soit mauvais.

ANTOINE

Où est-il donc en ce moment? Voilà longtemps que midi a sonné ; je parie que le déjeuner est prêt, que tout est cuit, archicuit, mais tu as donné en cachette des ordres à Clara pour qu'elle ne mette pas le couvert avant qu'il soit là.

LA MÈRE

Où veux-tu qu'il soit ? Il joue sans doute aux quilles, et pour y jouer, il est bien forcé d'aller à l'auberge la plus éloignée, afin que tu ne le découvres pas. Et naturellement le chemin est plus long pour revenir. Après tout, je ne vois pas pourquoi tu en veux à ces jeux pourtant bien innocents.

ANTOINE

Le jeu ! Mais je ne lui en veux pas du tout. Il faut bien un passe temps pour les gens du monde. Il est probable que les vrais rois s'ennuieraient, s'ils n'avaient pas le roi de trèfle ou de cœur pour se distraire. Et qui sait ? Si le jeu de boules n'était pas inventé, princes et barons joueraient peut-être avec nos têtes. Mais un travailleur peut-il commettre un plus grand crime que de risquer au jeu son salaire péniblement gagné ? Les hommes doivent respecter ce qu'ils ont acquis en peinant dur. Si Carl méprise le

fruit de son travail, il en arrivera vite à mépriser son travail même. Comment, vous voudriez que je peine, que je sue sang et eau pour gagner un taler, un taler que j'ai bien l'intention de jeter ensuite par la fenêtre ?

LA MÈRE

Tiens, le voilà, Carl.

SCÈNE VII

LES MÊMES. ADAM, huissier du Tribunal et un autre huissier entrent Une bonne

ADAM (*à Antoine*)

Eh bien ! maintenant vous pouvez aller payer, vous avez perdu votre pari. Hein, dites-le donc encore : « Tant que je vivrai, les tuniques rouges à parement bleus ne mettront jamais le pied chez moi. » — « Hein ! en voilà tout de même deux de ces gens-là. (*s'adressant au second huissier*)

Pourquoi ne gardez-vous pas votre casquette comme moi ? A quoi bon faire des cérémonies quand on est chez son égal ?

ANTOINE

Chez son égal. Gredin !

ADAM

C'est vrai, vous avez raison. Nous ne sommes pas vos égaux. Des filous et des voleurs ne sont pas nos égaux. (*A Antoine en montrant la commode*) Ouvrez ça. Et après, trois pas en arrière ; (*au second huissier en montrant Antoine du doigt*) : qu'il ne subtilise rien.

ANTOINE

Comment, comment !

CLARA (*entrant avec un plateau, assiettes, fourchettes, etc., pour mettre le couvert*)

Faut-il...? (*Elle reste muette d'étonnement.*)

ADAM (*montrant à Antoine un papier*)

Savez-vous lire l'écriture ?

ANTOINE

Comment saurais-je ce que notre maître d'école ne savait pas lui-même ?

ADAM

Eh bien ! écoutez un peu. Votre fils a volé des bijoux : le voleur est déjà en lieu sûr. Maintenant nous allons faire ici une perquisition.

LA MÈRE

Mon Dieu ! (*Elle tombe à la renverse et meurt*).

CLARA

Maman, maman ! Oh ! quels yeux !

LÉONARD

Je vais chercher un médecin.

ANTOINE

Non, c'est inutile. Ce sont les yeux de la

mort, je les connais bien. Dors en paix, Thérèse. Tu es morte en apprenant le crime de ton fils. Je le ferai graver sur ta tombe.

LÉONARD

On pourrait toujours essayer... (*à part*). Horrible, mais pas mauvais pour moi. (*Il sort*)

ANTOINE (*tire de sa poche un trousseau de clés et le jette par terre*)

Tenez, ouvrez, et n'oubliez aucun tiroir. Une hache ! Qu'on apporte une hache ! La clé de la malle est perdue. Ah ! ah ! filous et voleurs ! (*retournant ses poches*) Là dedans je ne trouve rien.

LE DEUXIÈME HUISSIER

Maître Antoine, du courage ! Tout le monde sait que vous êtes le plus honnête homme de la ville.

ANTOINE

Ah ! oui, ah, ah, ah ! (*avec un ricane-*

ment lugubre) j'ai dépensé à moi tout seul toute l'honnêteté de la famille. Le pauvre Carl, il n'en restait plus pour lui. (*à Thérèse étendue sur le canapé*) Toi aussi, tu étais beaucoup trop honnête... mais... qui sait si notre fille n'a pas... (*subitement à Clara*) Qu'en penses-tu, ma chère enfant ?

CLARA

Père !

LE DEUXIÈME HUISSIER (*à Adam*)

N'aurez-vous donc pas la moindre pitié ?

ADAM

Pas de pitié ? Est-ce que je fouille les poches du vieux ? Est-ce que je le force à retirer ses bottes, à retourner ses bas ? Et c'est pourtant par là que j'aurais dû commencer, parce que je le déteste, je le déteste, depuis qu'il m'a jeté au cabaret son verre à... vous connaissez l'histoire et vous devriez vous sentir insulté, vous aussi, si

vous aviez du cœur au ventre. (*à Clara*) Où est la chambre de votre frère ?

CLARA (*la montrant du doigt*)

Là, derrière ! (*Les deux huissiers sortent*) Père, il est innocent. Il ne peut pas être coupable. C'est votre fils, c'est mon frère.

ANTOINE

Innocent, lui, qui a tué sa mère. (*Il ricane*)

UNE BONNE (*entre avec une lettre, à Clara*)

De la part de Monsieur le caissier Léonard. (*Elle s'en va*).

ANTOINE

Inutile de la lire. Il te rend ta liberté, ou plutôt, il reprend la sienne. Bravo, misérable !

CLARA (*a lu la lettre*)

Oui, oui ; oh ! mon Dieu, mon Dieu !

ANTOINE

C'est bon, ne t'occupe plus de lui.

CLARA

Père, je ne peux pas.

ANTOINE

Tu ne peux pas ! Tu ne peux pas ! Qu'est-ce que ça veut dire. Serais-tu...? (*Les deux huissiers rentrent*)

ADAM (*d'un ton haineux*)

Cherchez et vous trouverez.

LE DEUXIÈME HUISSIER (*à Adam*)

Comment ? Ça ne s'est pourtant pas confirmé aujourd'hui.

ADAM

Clouez votre bec. (*Tous deux sortent*)

ANTOINE

Il est innocent, dis-tu, et toi... toi...

CLARA

Père, vous m'effrayez !

ANTOINE (*la prend par la main, et, d'une voix très douce*)

Ma chère enfant, Carl n'est qu'un gâte-métier, n'est-ce pas ! Il a tué sa mère. Qu'est-ce que c'est que ça ? Est-ce qu'il m'a tué, moi ? Allons, à ton tour, aide-le ; tu ne peux pourtant pas exiger qu'il fasse toute la besogne ; donne-moi, à moi, le coup de grâce ; le vieux tronc a l'air encore noueux et solide, n'est-ce pas ? Mais il branle déjà. Tu n'auras pas grand'peine à l'abattre. Pas besoin de prendre la cognée... Tu as une jolie figure ; je ne t'ai pas habituée aux compliments, mais aujourd'hui je veux t'en faire. Oui, avec ta jolie figure, tâche de... tu m'entends bien, mais peut-être l'es-tu déjà.

CLARA (*qui s'était redressée, se précipite aux pieds de sa mère, et lui crie, comme un enfant qui a peur*)

Maman, maman.

ANTOINE

Prends la main de ta mère et jure-moi - que tu es - celle - que - tu - dois - être.

CLARA

Je... te.. jure que... jamais... je... ne te... ferai honte.

ANTOINE

C'est bien (*Pendant que le rideau baisse il se dirige lentement vers le canapé où l'on a étendu sa femme*).

FIN DU PREMIER ACTE

ACTE II

Même décor qu'au premier acte.

SCÈNE PREMIÈRE

(ANTOINE, CLARA)

(Au lever du rideau, maître Antoine est assis, face au public, sur le canapé au fond de la scène. Clara, debout près de la table, commence à lever le couvert. Elle est en noir. Antoine, en veste de couleur, porte à l'avant-bras gauche un crêpe assez large de drap noir).

ANTOINE

Tu ne vas encore rien manger aujourd'hui ?

CLARA

Père, je suis rassasiée.

ANTOINE

De rien ?

CLARA

J'avais mangé avant, dans la cuisine.

ANTOINE

Hum ! Quand on n'a pas d'appétit, c'est qu'on n'a pas la conscience tranquille. Enfin, tout finira par s'expliquer vite et bien, espérons-le, car je n'aime pas ta figure blafarde. Tu as l'air d'une *mater dolorosa*. Quand on est jeune, il faut avoir de riantes couleurs. Un seul ici aurait le droit d'arborer une figure de l'autre monde, et celui-là ne le fait pas. Ah ! je giflerais avec plaisir ceux qui crient lorsqu'ils se sont coupé le doigt. Le droit de se plaindre et de gémir, personne ne l'a plus, car il y a ici un homme qui... c'est écœurant de se vanter et pourtant..., qu'est-ce que j'ai fait quand notre voisin voulait clouer le cercueil de ta mère ?

CLARA

Vous lui avez arraché le marteau des mains et vous avez cloué vous-même en disant : « Pour ça, je n'ai pas mon pareil ». Le chantre, qui, avec les enfants de chœur, venait de chanter devant la maison le chant mortuaire, pensait que vous étiez devenu fou.

ANTOINE

Moi fou ! (*il rit*) fou ! Vois-tu, les meilleures têtes sont celles qui savent... (*il fait le geste de se trancher le cou*) s'étêter à temps.

CLARA

Oui, père, c'est bien vrai... (*à part*) disparaître...!

ANTOINE

Qu'en sais-tu ? Crois-tu, parce que ton scribe a pris la clé des champs, que tu aies le droit de maudire la vie comme moi ? Un

autre te mènera promener à sa place le dimanche ; un autre te dira que tu as de belles joues roses et de beaux yeux bleus, un autre t'épousera si tu le mérites. Mais quand tu auras porté pendant trente ans, avec honneur, le poids de la vie, acceptant, sans jamais murmurer, les douleurs, les épreuves, la mort de ceux qui te sont le plus chers, et qu'alors ton fils viendra te couvrir de honte, au lieu d'adoucir ta vieillesse, quand tu auras envie de crier à la terre : « dévore-moi, si je ne te dégoûte pas, car je suis encore plus sale que toi », alors seulement tu pourras crier toutes les malédictions que je contiens en moi, tu auras le droit de crier ta douleur... et ce sera le seul avantage que tu auras sur moi, car toi, tu es une femme et les femmes on leur passe de manquer de courage... et de pleurer.

CLARA

Oh ! Carl ! Carl !

ANTOINE

Carl ! quand il reviendra, celui-là, j'agirai... à m'en étonner moi-même. Je le vois déjà revenir, à la tombée de la nuit, la tête rasée, car on ne leur permet pas de se friser à la Maison Centrale ; il entre dans la chambre en balbutiant : « bonsoir », et sa main reste crispée sur la poignée de la porte. (*d'un ton farouche*) Alors, j'agirai, je te jure. Ils auront beau le garder dix ans, il me retrouvera là : je le sais, je le veux. La faucheuse ne me fauchera pas, je te garantis ; la faux se brise contre les pierres.

CLARA

Père, vous devriez aller vous reposer un peu.

ANTOINE

Non, non pour avoir encore ces rêves atroces, non merci. Je ne sais quel prophète

sinistre s'est emparé de mon sommeil ; il me montre des choses terribles, sanglantes. Plus rien maintenant ne me semble impossible. Oh ! l'avenir m'épouvante ; il m'apparaît comme la goutte d'eau qu'on montrait au microscope, à la foire de Nuremberg ; de huit jours je n'ai pu toucher à un verre d'eau. La nuit dernière je voyais ce bon Carl, un pistolet à la main. Comme je le regardais attentivement, il pressa sur la détente ; j'entendis un cri, mais la fumée de la poudre m'empêchait de rien voir ; quand le nuage gris se dissipa, je ne vis rien, pas de crâne fracassé ; seulement mon fils, sur ces entrefaites, était devenu très riche ; il se rengorgeait et comptait des pièces d'or en les glissant d'une main dans l'autre, et il vous avait une figure ! une figure tranquille, comme après avoir travaillé toute la journée, quand on s'en va, l'atelier fermé, bien las, mais content.

CLARA

Père, tâchez de recouvrer votre calme.

ANTOINE

Recouvrer mon calme ! tu veux dire : recouvrer la santé. Car je suis malade et tu sais pourquoi. C'est toi le médecin, tu n'as qu'à me guérir. Si ton frère est le plus mauvais des fils, sois, toi, la meilleure des filles. Le monde me regarde maintenant comme un misérable qui a fait banqueroute : vieux, usé, je devais lui donner, pour me remplacer, un brave homme, mais j'ai trahi l'attente du monde, car mon fils n'était qu'un coquin. Mais deviens, toi, une femme comme ta mère ; alors on pourra dire : « Ce n'est pas la faute des parents, si leur gars a mal tourné, voyez leur fille, elle suit la bonne voie, elle. » (*Avec un sang-froid effrayant*) : Je te réponds que je ferai tout ce qui dépendra de moi, pour te faciliter la tâche. Mais à l'instant même où

je remarquerais qu'on te montre du doigt, (*avec un mouvement autour du cou*) je ferais ma barbe, et, alors, je te le jure, d'un seul coup de rasoir, je raserais tout le bonhomme. Après tu trouveras toujours une explication. Tu diras que j'ai fait un faux mouvement, en entendant du bruit au grenier : un chat qui culbutait une chaise, ou bien que j'ai eu peur, parce qu'une souris me grimpait le long des jambes, enfin que sais-je ? Ceux qui me connaissent hocheront la tête, mais qu'est-ce que ça fait ? Rester dans un monde où j'aurais à essuyer la pitié des gens — même pas leur mépris — ah ! non.

CLARA

Miséricorde ! Que veux-tu que je fasse ?

ANTOINE

Rien, rien du tout, ma chère enfant ; je suis trop dur pour toi, je le sens bien. Tu n'as rien à faire. Reste seulement ce que tu

es, et tout sera bien. Ah ! vois-tu, j'ai souffert de si grandes injustices, que j'ai besoin, il me semble, d'être injuste, pour ne pas succomber à la douleur. Encore tout à l'heure j'étais dans la rue quand le Grêlé vint à passer, le braconnier, ce voleur, que j'ai fait mettre une fois sous clé, il y a cinq ou six ans, parce que je l'avais surpris chez moi, la main dans le sac, pour la troisième fois. Jusqu'à présent le gredin n'osait pas me regarder, et tout à l'heure il est venu à moi, avec un air insolent et m'a tendu la main. Je voulais d'abord le gifler, mais... je ne lui ai même pas craché mon dégoût à la face, car voilà huit jours que nous sommes... compères et compagnons, et il est tout naturel qu'on se salue. Le pasteur — un homme de cœur — qui est venu me voir hier, pensait, il est vrai, que chaque homme n'était responsable que de ses propres actes, et que c'était de ma part de l'orgueil peu chrétien de vouloir endosser la responsabi-

lité pour mon fils ; à ce compte-là Adam pourrait tout aussi bien que moi se montrer affecté de ce malheur. — Certes, je crois bien que la paix du premier père n'est plus troublée, là-haut, au paradis, quand un de ses arrière-neveux commet un rapt ou un meurtre. Il aurait trop à faire. Mais ne s'arrachait-il pas les cheveux en apprenant le meurtre de Caïn ? Non, non, c'en est trop ! Parfois il me semble que je deviens fou ; car je peux supporter tout, tout endurer, je l'ai prouvé, sauf la honte.

CLARA

Père, mais Carl n'a toujours pas avoué et ils n'ont rien trouvé sur lui, pas plus qu'ici.

ANTOINE

Eh ! bien, j'ai fait tout à l'heure le tour de la ville et je me suis informé de ses dettes dans les cabarets. Tout réuni, il en a pour plus de trois mois de salaire. Maintenant je

sais pourquoi il travaillait tous les soirs deux heures de plus que moi, pourquoi il se levait avant moi. Mais il a fini par voir que c'était peine perdue, ou bien que c'était trop pénible, qu'il lui faudrait trop de temps pour se libérer, alors, quand l'occasion s'est présentée, il l'a saisie.

CLARA

Vous croyez toujours les pires choses de Carl et vous avez toujours été ainsi pour lui. Vous rappelez-vous encore comme...

ANTOINE

Tu parles comme ta mère parlerait ; aussi je te répondrai comme je lui répondrais : en ne disant rien.

CLARA

Et si les bijoux se retrouvaient, si Carl était acquitté ?

ANTOINE

Alors je prendrai un avocat, et quand même je devrais y vendre jusqu'à ma dernière chemise, je ferai un procès pour savoir si le bourgmestre avait le droit de jeter en prison le fils d'un honnête homme. S'il en a le droit, je n'aurai plus qu'à m'incliner, car il faudra bien que j'endure ce qui peut arriver à tout le monde, quand bien même j'en souffrirais plus que personne. Je penserai que si Dieu me frappe, je n'ai qu'à joindre les mains et à dire : « Seigneur, tu sais, toi, pourquoi l'injustice arrive ». Mais s'il n'en avait pas le droit, si l'homme qui porte au cou la chaîne d'or du bourgmestre s'était trop hâté, uniquement parce que le négociant de chez qui ont disparu les bijoux est son beau-frère ; eh bien ! il s'agirait alors de savoir si le code a un trou, et si le roi laissera ce trou sans le boucher, lui qui doit payer avec de la justice la fidélité et l'obéissance de ses sujets. — Ah ! paroles en

l'air que tout ça ! Ton frère sortira innocent de ce procès, oui, comme ta mère sortira vivante de sa tombe. — Mais que cela ne te fasse pas oublier ce que tu m'as promis, toi. Tiens ta parole, pour que je n'aie pas besoin de tenir la mienne. (*Il va pour sortir, puis revient sur ses pas*) : Ce soir, je rentrerai tard ; je vais dans la montagne, chez le vieux marchand de bois.. C'est le seul homme qui me regardera encore en face : il ne sait rien de ma honte. Et puis, il est si sourd. Quand on veut lui raconter quelque chose, il faut se casser la voix, et encore, il entend tout de travers (*Il sort*).

SCÈNE II

CLARA (*seule devant la gravure du Christ*)

Mon Dieu, ô mon Dieu, aie pitié de moi. Prends-moi. Aie pitié de mon vieux père. Prends-moi, si ma mort doit le guérir. Le

soleil couvre la rue d'un voile d'or si brillant que les enfants voudraient le saisir dans leurs mains ; les oiseaux sillonnent le ciel ; les brins d'herbe semblent pousser avec plus de joie, dans l'air pur. — Tout vit, tout veut vivre ; combien de malades tremblent devant toi, ô mort : dans la nuit angoissée, quand ils ne pouvaient plus supporter leurs souffrances, ils t'appelaient. Et maintenant, dans l'éclat du jour, ils trouvent leur lit de douleur bien doux. O Mort, aie pitié de ceux qui se font tout petits devant toi, accorde-leur un délai, jusqu'à ce que la nature splendide redevienne grise, désolée. Prends-moi à leur place. Je ne reculerai pas, tu verras comme je saisirai ta main glacée. Jamais personne ne t'aura suivie avec tant de joie.

SCÈNE III

(CLARA, LE NÉGOCIANT WOLFRAM)

WOLFRAM (*entre*)

Bonjour, mademoiselle Clara, votre père n'est pas là ?

CLARA

Il vient de sortir.

WOLFRAM

Je venais pour... mes bijoux... Ils sont retrouvés.

CLARA

Ah ! si mon père était là ! Tiens, il a oublié ses lunettes, là, sur la table. Si seulement il s'en apercevait et revenait les chercher... Mais comment ?... Où les a-t-on retrouvés ? Chez qui ?

WOLFRAM

Ma femme... Voyons, dites-moi la vérité, mademoiselle Clara. N'avez-vous jamais entendu raconter sur elle des histoires... bizarres ?

CLARA

Oui.

WOLFRAM

Qu'elle était... (*il montre son front*) n'est-ce pas ?

CLARA

Oui, en effet, on disait qu'elle n'était pas tout à fait... comme tout le monde.

WOLFRAM

Mon Dieu, mon Dieu ! tout a donc été inutile ! Jamais je n'ai renvoyé de domestiques ; j'ai fermé les yeux sur leurs négligences ; je leur ai doublé leurs gages pour acheter leur silence et malgré tout... Oh !

les ingrates et menteuses créatures ! Ah ! mes pauvres enfants. C'était seulement à cause d'eux que je cherchais à dissimuler mon malheur.

CLARA

Pourquoi insulter vos domestiques ? Ce n'est pas eux qui sont coupables. Vous rappelez-vous le jour où la maison de votre voisin a brûlé ? Votre femme riait, de sa fenêtre, en contemplant l'affreux spectacle ; elle applaudissait, gonflait les joues et soufflait dans la direction de l'incendie, comme pour l'attiser davantage. Depuis ce jour-là, il n'y avait plus à s'y tromper : votre femme était, ou un monstre, ou une folle. Et des centaines de gens l'ont vue ce jour-là.

WOLFRAM

C'est vrai. Eh bien ! puisque toute la ville sait mon malheur, ce serait insensé d'exiger de vous la promesse de taire ce

que je vais vous dire... Eh bien ! oui, le vol pour lequel on a mis votre frère en prison, c'est... la folie qui l'a commis.

CLARA

Comment ? Votre femme...

WOLFRAM

Je savais bien que ma femme, autrefois l'âme la plus délicate, la plus compatissante, était devenue méchante, cruelle. Elle rit, elle pousse des cris de joie, quand un malheur, un accident arrive devant elle, quand la bonne casse un verre ou se coupe le doigt, mais, que dans notre maison elle détournât des objets, cachât de l'argent, déchirât des papiers ; hélas ! tout cela je l'ai appris trop tard, cet après-midi seulement. Fatigué, je m'étais jeté sur mon lit ; j'étais en train de m'endormir. Je remarquai alors qu'elle s'approchait de moi tout doucement, me regardant de tout près, pour voir si je dormais déjà. Je fermai les yeux ; alors

elle prit mes clés dans mon gilet accroché à la chaise, ouvrit le secrétaire, y saisit un rouleau d'or, referma le meuble et remit la clé en place. J'étais bouleversé, mais pour ne pas interrompre sa triste besogne, je maîtrisai mon émotion ; ma femme sortit de ma chambre ; alors je me glisse derrière elle, à pas de loup. Elle monte au grenier, jette le rouleau d'or dans une vieille malle, qui vient de mon grand-père et qui est toujours vide. Puis elle regarde de tous les côtés d'un air inquiet, et se hâte de redescendre sans m'avoir aperçu. Je fouillai alors la malle. et j'y trouvai les jouets de ma fille, la plus jeune, des pantoufles de la bonne, un livre de commerce, des lettres, et aussi, hélas ! ou plutôt, tant mieux, tout au fond de la malle, les bijoux disparus.

CLARA

Pauvre mère ! Oh ! vraiment, c'est trop affreux !

WOLFRAM

Dieu sait avec quelle joie je donnerais la parure, pour que ce qui est arrivé ne soit pas arrivé. Mais ce n'est pas moi qui suis coupable de cette épouvantable erreur. Malgré toute l'estime que j'ai pour votre père, il était tout naturel que mes soupçons se portent sur votre frère : il avait verni le secrétaire et on constatait, après son départ, que les bijoux avaient disparu. Je m'en aperçus presque aussitôt, car j'avais justement des papiers à prendre dans le tiroir ; pourtant je n'avais pas du tout l'intention de faire prendre aussitôt contre lui des mesures aussi sévères. Je n'avais parlé que confidentiellement de l'affaire à Adam, l'huissier du tribunal. Je le priais seulement de faire en secret des recherches. Mais Adam ne voulait entendre parler, à aucun prix, de ménagements ; il me dit que c'était son devoir de dénoncer immédiatement l'affaire à la justice, attendu que votre

frère était un buveur, criblé de dettes. Et, malheureusement, Adam fait tout ce qu'il veut du bourgmestre. Je ne sais pourquoi, cet homme semble avoir une haine féroce pour votre père. Bref, impossible de le calmer, il se bouchait les oreilles et il se sauva en criant : « Vous m'auriez fait cadeau des bijoux que je ne serais pas aussi content que je suis ».

CLARA

Ah ! je sais pourquoi il était content. L'huissier, une fois, avait mis son verre à côté de celui de mon père et avait fait mine de trinquer avec lui. Alors, mon père, retirant brusquement son verre, lui a dit avec mépris : « Autrefois les gens à tunique rouge à parements bleus étaient forcés de boire dans des verres dont le pied était en bois. On ne les laissait pas entrer dans les auberges, ils buvaient dehors, ou, quand le temps était mauvais, sous la porte cochère,

et ils devaient tenir modestement leur chapeau à la main, lorsque l'aubergiste leur versait à boire. S'il leur prenait fantaisie de trinquer avec quelqu'un, ils n'avaient qu'à attendre le bourreau, leur compère ». Hélas ! ma pauvre mère vivrait encore si mon père n'avait pas dit cela à Adam.

WOLFRAM

Oui, on ne devrait jamais provoquer personne, les méchants moins encore que les autres. Où est votre père ?

CLARA

Dans la montagne, chez le marchand de bois.

WOLFRAM

Je vais aller le chercher à cheval. J'ai déjà été chez le bourgmestre, mais par malheur il n'était pas chez lui ; si je l'avais rencontré, votre frère serait déjà là, mais Fritz, le clerc de notaire, a déjà dépêché un

exprès, et avant ce soir, votre frère sera ici (*Il s'en va*).

SCÈNE IV

CLARA (*seule*)

Maintenant, je devrais me réjouir. Mais non, désormais, je suis seule coupable. Oh ! trouver un moyen de réparer tout le mal !

SCÈNE V

(FRITZ, CLARA)

FRITZ (*entre. Elégant, d'allure assez distinguée. Moustache longue et fine. Cheveux blonds, bouclés, un peu longs*).

Bonjour.

CLARA (*près de se trouver mal, s'appuie sur une chaise*)

Lui ! Oh ! Pourquoi est-il revenu ?

FRITZ

Votre père n'est pas là ?

CLARA

Non.

FRITZ

J'apporte une bonne nouvelle. Votre frère... et puis non, Clara, je ne peux pas parler avec toi sur ce ton solennel : il me semble que les tables, les armoires, toutes ces vieilles connaissances me reconnaissent. Tiens, cette vieille armoire, j'ai envie de lui dire bonjour. (*Il salue l'armoire de la tête*) Bonjour toi ! Comment ça va-t-il? Tu n'as pas changé. Il me semble que ces vieilles choses chuchotent et se moqueraient de moi, si j'étais assez fou pour ne pas te parler comme jadis... (*Il montre une marque sur la porte*) Tiens, voilà comme tu étais grande à onze ans. Eh bien, maintenant montre-moi que tu es assez grande pour atteindre, toute

seule, le sucre sur l'armoire. C'était là, on le savait, la place inaccessible, à l'abri de notre gourmandise. Que cela nous mettait en rage de le voir si haut ! Et pour nous consoler, nous aplatissions les mouches qui volaient librement partout et pouvaient, les vilaines, se régaler de ce que nous ne pouvions toucher.

CLARA

J'aurais cru que lorsqu'on étudiait dans tant de livres, on oubliait tout cela.

FRITZ

Sans doute on oublie ! Qu'est-ce que Justinien et Gaïus ne feraient pas oublier ? Ah ! les enfants qui résistent opiniâtrement à l'A. B. C. savent bien ce qu'ils font. Ils se doutent des tortures qui les attendent ; ils se méfient de la pauvre science humaine qu'ils seront forcés d'apprendre péniblement, et du *Corpus Juris* si volumineux et

si désolé. En dit-on des bêtises, quand on a quelque chose au fond du cœur et qu'on ne sait comment l'en faire sortir ?

CLARA (*n'écoute pas et regarde par la fenêtre*)

Aujourd'hui, tout est gai et joyeux, parce qu'il fait beau, si beau !

FRITZ

Oui, par un temps pareil les chauves-souris tombent de leur nid, sentant qu'elles sont l'ouvrage du diable ; les taupes se cachent au fond de la terre. Aujourd'hui, chaque épi de blé pousse à vue d'œil, les pavots, sous le ciel plus bleu, voudraient être plus rouges. L'homme seul doit-il rester en arrière de la nature ? Comment, en un tel jour, remercier de la vie autrement qu'en vivant, en transfigurant dans ses yeux la magnificence du monde ?

CLARA

Ah ! tout ce que tu dis-là est si vrai, si vrai... à en pleurer.

FRITZ

Je ne te reproche pas de ne pas t'associer à la fête splendide de la nature, Clara, je comprends bien que depuis huit jours tu ne puisses plus respirer aussi librement que d'habitude : je connais ton père. Mais Dieu merci, je peux te délivrer de toute crainte, et c'est pour ça que je suis ici. Tu verras ton frère avant ce soir, et ce n'est pas lui, ce sont ceux qui l'ont fait mettre en prison qu'on montrera au doigt. Cette nouvelle vaut bien un baiser, oh ! comme de frère à sœur, puisqu'il n'en peut être autrement...

CLARA

Il me semble que tout d'un coup j'ai vieilli de mille ans. Quel calme effrayant ! je ne peux plus ni reculer ni avancer. Ah !

comme je le déteste ce soleil immuable et toute cette gaieté qu'il répand autour de moi !

FRITZ

Tu ne m'as toujours pas répondu. C'est vrai, j'oubliais que tu étais fiancée. Ah ! Clara, pourquoi m'avoir fait cette peine ? Et pourtant... ai-je le droit de me plaindre ? Tu es bonne et douce entre toutes, et la bonté, la douceur, partout où je les rencontrais, auraient dû toujours me faire souvenir de toi, et pourtant, pendant des années, tu as été pour moi comme si tu n'existais pas. Et pendant ce temps-là, tu as choisi... ah ! si seulement c'était un homme à vous faire baisser les yeux, mais ce Léonard...

CLARA (*l'interrompt soudain quand elle entend ce nom*)

Il faut que j'aille le trouver : je ne suis plus la sœur d'un voleur. Mon Dieu, qu'est-ce que je veux de plus ? Léonard voudra... il

faudra bien qu'il veuille. A moins qu'il ne soit un misérable, tout sera comme par le passé (*avec épouvante*), comme par le passé ! (*à Fritz*) Il ne faut pas m'en vouloir, Fritz. Je ne sais pourquoi tout d'un coup les jambes me manquent.

FRITZ

Tu veux...

CLARA

Oui, je veux aller trouver Léonard, où pourrais-je aller sans cela ? Je n'ai plus en ce monde qu'un chemin à suivre.

FRITZ

Alors tu l'aimes ? Eh bien...

CLARA (*d'un ton sauvage*)

Je l'aime ? — Lui ou la mort. Qui pourrait s'étonner que je le choisisse, lui ? Ah ! si je ne pensais qu'à moi, je ne le ferais pas.

FRITZ

Lui ou la mort. Mais, Clara, il n'y a que le désespoir qui parle ainsi, ou bien l'amour...

CLARA

Ne prononce plus ce mot, tu me rends folle ! — Toi, c'est toi que j'aime. Tiens, je te le dis, je te le crie en pleine figure, comme si j'étais déjà de l'autre côté de la tombe, où l'on ne rougit plus.

FRITZ

Moi, c'est moi que tu aimes encore. Ah ! Clara, je l'avais pressenti, lorsque je t'ai revue le jour de la fête.

CLARA

Tu l'avais deviné ? Lui aussi l'avait deviné, l'autre ! (*D'une voix sourde, comme si elle était seule*) Il vint me trouver. « Lui ou moi, » cria-t-il. Et moi, dans ma fai-

blesse, pour me prouver à moi-même que je ne t'aimais pas, j'ai fait alors ce qui maintenant me... (*Elle éclate en sanglots*) Mon Dieu, Dieu du ciel, si j'étais à ta place et toi à la mienne, j'aurais pitié...

FRITZ

Clara, sois ma femme ! Je suis venu ici pour te regarder une fois encore avec les yeux d'autrefois. Si tu n'avais pas compris mon regard, je me serais éloigné, sans dire un seul mot. Maintenant je t'offre tout ce que je suis, tout ce que j'ai. C'est bien peu, mais ça peut s'accroître. Je serais venu ici depuis longtemps, mais ta mère était malade... et puis elle est morte.

CLARA (*rit d'un rire nerveux*)

FRITZ

Voyons, du courage, Clara. Cet homme a ta parole, tu es fiancée et c'est ça qui

t'inquiète. C'est vrai que c'est très regrettable. Comment as-tu pu... ?

CLARA

Quoi, tu me demandes comment j'ai pu perdre la tête, quand tout semblait se conjurer contre moi. Quand tu as quitté la ville pour aller étudier à l'Université et que tu ne m'as plus donné signe de vie, de tous côtés les railleries se sont abattues sur moi : « Elle pense toujours à lui. — Elle a pris tous ces enfantillages au sérieux. — Est-ce qu'il lui écrit ? » Et ma mère qui me disait : « Reste donc avec les gens de ta condition. L'orgueil ne mène jamais à rien de bon. Du reste, Léonard est un brave garçon : tout le monde s'étonne que tu fasses fi de lui ». Et moi, dans ma faiblesse, je me disais aussi : il m'a oubliée ; eh ! bien, montre-lui, toi aussi, que tu... ah ! mon Dieu !

FRITZ

C'est moi, je le sens, qui suis cause de

tout. Eh bien ! si l'affaire est difficile, elle n'est pourtant pas désespérée : je me charge de te faire rendre ta parole. Peut-être...

CLARA

Ma parole, ah !... tiens. (*elle lui tend la lettre de Léonard*).

FRITZ (*lisant à demi voix*)

« Moi... caissier municipal... ton frère, un voleur... je regrette beaucoup, mais vraiment il m'est impossible par égard pour mes fonctions... » (*à Clara*) Il t'a écrit cela le jour où ta mère est tombée... pour ne plus se relever, car il te témoigne en même temps sa sympathie à l'occasion du grand malheur qui vous frappe.

CLARA

Oh ! oui, c'est vrai.

FRITZ

Ah ! le misérable. Vraiment ces hommes-

là sont de vraies bêtes malfaisantes, on ne s'en aperçoit, hélas, que lorsqu'ils griffent et tuent. (*à Clara*) Mais, c'est très bien ainsi, c'est parfait. (*il veut l'embrasser*) Viens, embrasse-moi; que ce baiser nous unisse pour toujours.

CLARA (*s'appuie sur son épaule*)

Non, non, pas pour toujours; pour un instant seulement... Je ne peux plus me tenir.

FRITZ

Voyons, tu ne l'aimes pas et il t'a rendu ta parole.

CLARA (*se redresse et d'une voix sourde*)

Et pourtant il faut que j'aille le trouver, que je me jette à ses pieds et que je lui dise: « Aie pitié de mon père, qui est vieux, prends-moi, épouse-moi.

FRITZ

Oh ! malheureuse, est-ce que je te comprends bien ?

CLARA

Oui !

FRITZ (*presque en aparté*)

Aucun homme ne peut passer là-dessus. Etre forcé de baisser les yeux devant ce drôle à qui l'on voudrait cracher en plein visage ? (*Il serre Clara avec violence contre sa poitrine*) Pauvre petite ! Pauvre petite !

CLARA

Va-t'en maintenant. Va.

FRITZ

Il n'y aurait qu'un moyen : faire disparaître le misérable qui sait tout : une balle dans la poitrine. Si seulement ce n'était pas un lâche, s'il acceptait de se battre, si on

pouvait l'y forcer ; je t'assure que je ne le manquerais pas.

CLARA

Je t'en supplie...

FRITZ (*en s'en allant*)

Quand il fera sombre. (*il revient et prend la main de Clara*) Clara, je voudrais... D'autres femmes, avisées, plus rusées que toi, n'auraient rien dit et plus tard, dans une heure d'oubli et d'ivresse, elles auraient glissé doucement le secret dans l'oreille de leur mari. Clara, je sens tout ce que je te dois (*Il sort*).

SCENE VI

CLARA (*seule*)

J'ai eu presque un moment d'espoir; je m'en aperçois maintenant, hélas! (*Souriant*

tristement) Il a dit : « Aucun homme ne peut passer là-dessus ». C'est juste. S'il avait passé là-dessus, moi je n'aurais pas pu lui tendre la main... Oh ! si je pouvais oublier, oublier tout, une seconde ; j'étouffe... respirer... seulement... un instant... Allons ! Oui, père, je m'en vais, je m'en vais. Je ne veux pas te pousser au suicide. Je serai bientôt la femme de cet homme, ou bien... Oh ! non, mon Dieu ; je ne te demande pas le bonheur ; je ne mendie que la misère, je ne mendie que ma douleur, la plus profonde. Ne me la refuse pas ! Il faut partir. Où est la lettre ? (*elle la prend*). En allant chez Léonard, on passe à côté de trois puits. Il ne faut pas s'arrêter... Je n'ai pas encore le droit de... m'arrêter... près... du... puits ! (*Elle sort*).

FIN DE L'ACTE II

ACTE III

Le bureau de Léonard. — Grande pièce officielle, nue, murs gris, des casiers verts occupent un côté de la pièce. Sur l'autre, portraits d'un roi et d'une reine en costume 1830. L'un des cadres est de travers. — Léonard, au lever du rideau, est assis sur le devant de la scène à droite, près d'un bureau à casiers (bois blanc peint en noir). — Au fond de la pièce un vieil employé est assis à une table plus petite. — Léonard écrit.

SCÈNE I

(LÉONARD, LE SCRIBE)

LÉONARD

Nous disions donc que ça fait la sixième feuille depuis le déjeuner. (*Il s'étire*) Ah ! comme l'homme se sent à son aise, quand il remplit son devoir. Qu'il entre maintenant n'importe qui, et quand même ce serait le roi, je me lèverais, certes, mais je ne me sentirais pas le moins du monde embarrassé.

LE SCRIBE (*a fini sa journée, il se lève, et tout en mettant son manteau*)

Et le vieux menuisier, monsieur le caissier ?

LÉONARD (*d'un air détaché*)

Quel menuisier ?

LE SCRIBE

Maître Antoine. On dit que...

LÉONARD

Vous direz à *on* qu'il est un imbécile. Allez, allez, le vieil Antoine n'est pas bien terrible.

LE SCRIBE

Ce que j'en dis, monsieur le caissier... Bonsoir, monsieur le caissier.

LÉONARD (*d'un air protecteur*)

Bonsoir, bonsoir (*le scribe sort*). Cette pauvre Clara, elle me fait tout de même de la peine. Je ne peux penser à elle sans inquiétude. Ah ! comme je voudrais que cette unique soirée passée avec elle n'eût pas eu lieu. C'était la jalousie, bien plus que l'amour qui me rendait furieux. Et elle, sûrement, elle ne s'est résignée à ma volonté que pour me prouver l'inanité de mes repro-

chés. Elle était froide envers moi, comme la mort. Des jours difficiles l'attendent, c'est vrai; mais moi aussi je vais avoir encore bien des ennuis. A chacun de porter sa croix! Mais il s'agit, avant tout, d'emmancher solidement l'affaire avec la petite bossue, pour qu'elle ne puisse plus m'échapper, si l'orage éclate. Comme ça j'aurai le bourgmestre de mon côté, et plus besoin d'avoir peur.

SCÈNE II

(CLARA, LEONARD)

CLARA (*entrant*)

Bonjour, Léonard.

LÉONARD

Clara? (*à part*) Voilà une surprise à laquelle je ne m'attendais plus. (*à haute voix*) Tu n'as donc pas reçu ma lettre? —

Mais tu viens peut-être payer les impôts à la place de ton père. Combien est-ce donc déjà? Du reste je devrais savoir çà par cœur. (*il feuillette un registre*) F f-a, f-b, f-e. Voilà, Felsenhart, Antoine.

CLARA

Je suis venue pour te rendre ta lettre. La voilà. Relis-la encore une fois.

LÉONARD (*lit la lettre avec un grand sérieux, comme si elle était pour lui quelque chose de tout à fait nouveau*)

Eh! bien, cette lettre est tout à fait raisonnable. Comment un homme, à qui sont confiés les fonds publics, pourrait-il s'allier à une famille dont ton frère fait partie.

CLARA

Léonard!

LÉONARD

Mais peut-être que la ville entière se

trompe, n'est-ce pas? Ton frère n'est pas en prison ; il n'a jamais été en prison. Et toi, tu n'es pas la sœur d'un... de ton frère ?

CLARA

Je suis la fille de mon père. Ce n'est pas comme sœur d'un homme arrêté injustement que je viens ici. Car mon frère était innocent et il est déjà en liberté. En venant ici je ne suis pas la jeune fille qui tremble devant une honte imméritée car (*à demi-voix*) c'est de toi surtout que j'ai peur. Ne vois ici que la fille de celui qui m'a donné la vie, et qui est un vieillard maintenant.

LÉONARD

Et tu veux ?

CLARA

Comment, tu peux me demander ce que je veux ? Oh ! comme je voudrais pouvoir m'en aller maintenant, mais mon père se

coupera la gorge, si je... Oh ! épouse-moi, il le faut.

LÉONARD

Il le faut ; il faut que je t'épouse. Et pourquoi faut-il ? Tu veux commettre une folie pour empêcher ton père d'en faire une. Faut-il qu'à mon tour je commette une folie encore plus insensée, pour t'empêcher, toi, d'en faire une autre? Je n'en vois vraiment pas la nécessité.

CLARA

Il l'a juré... épouse-moi.

LÉONARD

Juré, juré, tout ça, vois-tu, ça se dit mais ça ne se fait pas. Va, ne t'inquiète point.

CLARA

Mon père l'a juré... oh! épouse-moi;

après, tue-moi ; je te serai encore plus reconnaissante de ce second bienfait.

LÉONARD

M'aimes-tu ? Est-ce ton cœur qui t'a poussée à venir ici ! Suis-je l'homme sans lequel, désormais, tu ne saurais vivre ni mourir ?

CLARA

Réponds toi-même à tes questions.

LÉONARD

Peux-tu me jurer que tu m'aimes, que tu m'aimes comme une jeune fille doit aimer l'homme avec qui elle veut s'unir pour toujours ?

CLARA

Non, je ne peux pas te le jurer. Mais ce que je peux te jurer, c'est que jamais tu n'apprendras si je t'aime ou si je ne t'aime

pas. Je serai ta servante, je travaillerai pour toi ; je ne veux pas que tu me donnes à manger ; je gagnerai moi-même mon pain ; pendant la nuit je coudrai et filerai pour les autres. Si je ne trouve pas d'ouvrage, eh bien, j'aurai faim, voilà tout ; je ne me plaindrai pas ; je n'irai pas trouver mon père. Quand ton chien n'accourra pas assez vite à ton appel, ou quand tu t'en seras débarrassé et ne l'auras plus pour passer sur lui ta colère, tu pourras me frapper à sa place, je ne pousserai pas le moindre cri. Les voisins pourraient deviner ce qui se passe, mais je saurai si bien mentir ! Epouse-moi, et si tu trouves que ça dure trop, je ne vivrai pas longtemps. Achète du poison chez le pharmacien ; pose-le quelque part comme si c'était pour les rats et je le prendrai, je t'assure, sans que tu aies même besoin de me faire signe. Avant de mourir, je dirai aux voisins que j'avais cru que c'était du sucre en poudre.

LÉONARD

Tu ne t'étonneras pas qu'un homme de qui tu attends toutes ces belles choses, te dise non ?

CLARA

Allons, si je pars avant que Dieu m'ait appelée, j'espère pourtant qu'il ne sera pas trop sévère. Ah ! s'il ne s'agissait que de moi, je prendrais mon mal en patience. Ce serait mon châtiment pour... je ne sais pas quoi... Si dans ma misère le monde me foulait aux pieds au lieu de m'assister, ça ne m'empêcherait pas d'aimer mon enfant, même s'il te ressemblait. Et je pleurerais tant devant le pauvre petit innocent, que plus tard, quand il serait grand et raisonnable, il ne mépriserait sûrement pas sa mère, ne la maudirait pas. Mais il ne s'agit pas de moi seulement, et au jour du jugegement, il est plus facile de répondre à la

question : « pourquoi t'es-tu tuée ? » qu'à celle : « pourquoi as-tu réduit ton père à se tuer ? »

LÉONARD

A t'entendre on croirait que ça n'est jamais arrivé qu'à toi. Des milliers de femmes ont passé par là avant toi. Toutes se sont résignées à leur sort ; des milliers de femmes seront après toi dans le même cas, et elles se soumettront à leur destin. Et toutes celles-là avaient aussi des pères, et leurs pères, en apprenant la nouvelle, ont, au milieu des plus épouvantables jurons, parlé d'assommer et de tuer. Et puis, ils se calmaient ; ils s'asseyaient auprès du berceau et berçaient le petit, ou ils empêchaient les mouches de s'approcher de lui.

CLARA

Tu ne comprends pas, toi, qu'un homme puisse tenir sa parole ; oh ! ça ne m'étonne pas.

SCÈNE III

(UN PETIT GARÇON, LÉONARD, CLARA)

UN PETIT GARÇON (*entre dans la chambre avec un bouquet de fleurs*)

Je vous apporte des fleurs mais on m'a défendu de dire de qui.

LÉONARD

Ah ! les jolies fleurs (*Il se frappe le front*). Ah ! diable, voilà qui est bête ! C'était à moi d'en envoyer. Comment réparer cette boulette ? Je ne m'entends pas à toutes ces histoires, et la petite qui n'a pas autre chose à penser, est très pointilleuse sur ce chapitre (*Il prend les fleurs*). Mais je ne les garde pas toutes (*à Clara*). N'est-ce pas, celles-là signifient : repentir et honte ? Est-ce que tu ne me disais pas ça un jour ?

CLARA (*fait signe que oui*)

LÉONARD (*au petit garçon*)

Dis donc, petit. Regarde bien : ces fleurs-là sont pour moi ; tu vois, je les mets-là, sur mon cœur ! Et celles-là, d'un rouge foncé, qui brûlent comme un feu sinistre, reporte-les, tu entends ? (*Le petit garçon se dirige vers la porte*). Dis donc, petit, quand mes pommes seront mûres, tu n'as qu'à venir me trouver.

LE PETIT GARÇON

Oh ! bien, il y a encore du temps ! (*Il sort*).

SCÈNE IV

LÉONARD, CLARA

LÉONARD

Oui, vois-tu, Clara, tu parlais tout à l'heure de fidélité aux promesses. Eh ! bien, c'est précisément parce que je suis un homme de

parole, que je dois te répondre comme je t'ai répondu. Il y a huit jours, je t'ai rendu ta liberté ; tu ne peux pas dire le contraire : voilà la lettre (*Il lui passe la lettre qu'elle prend d'un mouvement machinal*). Tu sais qu'en agissant ainsi j'avais de bonnes raisons : ton frère... tu dis qu'on vient de le mettre en liberté, tant mieux. Pendant ces derniers huit jours, j'ai noué de nouvelles relations ; j'en avais le droit, car tu n'as pas protesté en temps voulu contre ma lettre ; j'étais d'accord en cela avec la loi et avec mes sentiments. Et maintenant tu reviens quand j'ai déjà donné ma parole à une autre en échange de la sienne ; (*à part*) si seulement c'était vrai ! — Vois-tu, tu me fais de la peine (*il caresse les boucles de cheveux de Clara sur son front et les rejette en arrière. Elle le laisse faire, comme si elle ne s'en apercevait pas*) ; mais enfin tu conviendras toi-même qu'on ne peut pas plaisanter avec le bourgmestre.

CLARA (*parlant comme en rêve*)

Pas plaisanter... pas plaisanter...

LÉONARD

Tu vois, tu deviens raisonnable. Quant à ton père, tu peux lui dire hardiment que c'est lui qui est cause de tout. Tu n'as pas besoin de faire ces yeux-là, ni de secouer la tête ; c'est comme ça, ma fille ; c'est comme ça. Tu n'as qu'à le lui dire, tu verras qu'il comprendra et qu'il rentrera en lui-même ; je te le garantis. Si j'étais un homme intéressé, comme il y en a tant, j'aurais pu faire convenablement la leçon à ton père, et lui montrer que lorsqu'on gaspille en cadeaux la dot de sa fille, on ne doit pas s'étonner qu'elle vous reste pour compte ; on est forcé parfois de traiter les fous avec cruauté.

CLARA

Mais toi, à la bonne heure, tu ne tiens pas à l'argent et...

LÉONARD

Enfin, quoi qu'il arrive, c'est ton père qui est responsable ; c'est de toute évidence. — Aimes-tu mieux que j'aille lui parler ? Je veux bien faire ça pour toi au risque de recevoir quelque mauvais coup. Il aura beau s'emporter, me dire des grossièretés ; il faudra bien qu'il avale la vérité, et qu'il te laisse enfin en repos. Tu peux compter là-dessus. Est-il à la maison en ce moment ?

CLARA (*se redresse de toute sa taille*)

Merci (*elle va pour sortir*).

LÉONARD

Veux-tu que je t'accompagne chez toi ? Tu sais, ça ne me fait pas peur.

CLARA

Merci. Tiens, tu me fais l'effet d'un serpent qui m'aurait entourée, serrée dans ses anneaux, et qui me lâcherait dès qu'il aper-

çoit une autre proie. Enfin, Dieu aura peut-être pitié de moi, s'il te regarde, toi, s'il voit ce que tu as fait de moi. Ah ! pourquoi Dieu m'a-t-il donné la *force* d'agir, s'il ne m'en a pas donné le *droit ?* — Une chose encore : mon père ne sait rien, ne soupçonne rien et pour qu'il n'apprenne jamais rien, je quitterai aujourd'hui le monde. Si je savais que tu... (*Elle marche sur lui avec colère*). Mais c'est fou, tu ne le feras pas ; car le mieux pour toi, c'est que les gens secouent la tête et se demandent vainement comment cela a pu arriver.

LÉONARD

On a vu des cas où... Que faire ? Clara.

CLARA

Il faut que je m'en aille (*Regardant Léonard avec un air de mépris*). J'en ai assez de ses phrases à celui-là (*Elle veut s'en aller*).

LÉONARD

Penses-tu que je te croie, quand tu dis ça ?

CLARA

Non.

LÉONARD

Dieu merci, tu ne peux te suicider sans commettre en même temps un infanticide.

CLARA

Tout, plutôt que de tuer mon père. Je sais bien qu'un crime n'en expie pas un autre, mais ce que je vais faire maintenant ne retombera du moins que sur moi seule. Mais si je suis cause que mon père se tue, je le suivrai dans la mort. D'une façon comme de l'autre, moi je suis toujours atteinte. Ça me donne du courage et de la force au milieu de toute mon épouvante. Toi, tu seras heureux sur la terre (*Elle sort*).

SCENE V

LÉONARD (*seul*)

Il n'y a pas à dire ; il faut que je coure après elle (*Il met son chapeau*). Tiens, voilà quelqu'un. Tant mieux. Il n'y a rien de si assommant que de se chamailler avec ses propres pensées.

SCÈNE VI

FRITZ, LÉONARD

FRITZ (*entrant*)

Bonsoir.

LÉONARD

Monsieur Fritz ? A quoi dois-je attribuer l'honneur... ? (*Il tend une chaise à Fritz qui ne s'assied pas*).

FRITZ

Tu vas le savoir tout de suite.

LÉONARD

Tu ? C'est vrai ; nous avons été camarades d'école.

FRITZ

Et nous serons peut-être camarades dans la mort (*Il tire deux pistolets de sa poche*). Sais-tu un peu manier ces instruments-là ?

LÉONARD

Je ne comprends pas ce que vous voulez dire.

FRITZ (*armant un pistolet*)

Vois-tu, voilà comment on s'y prend. Tu me vises, comme je te vise maintenant, et tu appuies sur la gâchette, comme ça.

LÉONARD

Qu'est-ce que vous dites-là ?

FRITZ

L'un de nous deux doit mourir. Mourir, tu m'entends. Et cela immédiatement.

LÉONARD

Mourir ?

FRITZ

Tu sais pourquoi ?

LÉONARD

Ma parole, je n'en sais rien.

FRITZ

Peu importe ! La mémoire te reviendra au bon moment.

LÉONARD

Mais je n'ai pas la moindre idée...

FRITZ

Réfléchis un peu. Sans quoi je pourrais te prendre pour un chien enragé qui mord

sans s'en apercevoir ; alors je te tuerais raide d'un coup de pistolet. Mais je suis forcé pendant une heure encore, de te considérer comme un de mes semblables.

LÉONARD

Ne parlez-donc pas si haut ! Si quelqu'un nous entendait...

FRITZ

Si quelqu'un pouvait nous entendre, il y a longtemps que tu l'aurais appelé. Eh bien ?

LÉONARD

S'il s'agit de cette jeune fille, mon Dieu, je... peux l'épouser. J'étais déjà presque décidé à le faire, quand elle est venue ici tout à l'heure.

FRITZ

Oui, elle est venue ici. Et tu es resté

inflexible, au lieu de te jeter à ses genoux et de lui demander pardon. Allons, viens !

LÉONARD

Je vous supplie de... Vous avez devant vous un homme qui est prêt à faire tout ce que vous lui enjoindrez. Dès ce soir, je vais me fiancer officiellement avec elle.

FRITZ

Ce sera moi qui me fiancerai avec elle, moi ou personne. Je te réponds que tu ne la toucheras plus, même du bout de l'ongle. Allons, viens avec moi dans la forêt. Mais prends bien garde à ce que je te dis : je vais te prendre par le bras, et si tu pousses le moindre cri ! (*il tire un pistolet*) tu peux me croire ! Du reste, pour ne pas t'induire en tentation, nous prendrons le chemin derrière la maison, à travers les jardins.

LÉONARD

Un de ces pistolets est pour moi. Donnez-le-moi.

FRITZ

Pour que tu le jettes dans un fossé, afin de me forcer à t'assassiner ou à te laisser courir, n'est-ce pas ? Patience, attends que nous soyons arrivés au bon endroit, et je partagerai honnêtement les armes avec toi.

LÉONARD (*en se dirigeant vers la porte, fait tomber de la table son verre, qui se casse sur le carreau*)

Est-ce que je ne boirai plus jamais ?

FRITZ

Courage, mon garçon : Dieu et le diable semblent se disputer toujours l'empire du monde, qui sait quel est le maître des deux. (*Il prend Léonard par le bras et l'entraîne vivement dehors*).

SCÈNE VII

(Même décor qu'au 1er et au 2e acte.
Le soir tombe).

CARL (*entre*)

Personne ? Voyons, il s'agirait de voir clair (*Il va vers la commode pour allumer la lampe*). Bien sûr que le briquet et la lampe sont toujours à la même place : ici, tout est réglé. Le chapeau s'accroche au 3e clou, (*il accroche sa casquette au 3e clou*) pas au 4e. A neuf heures et demie, il faut qu'on ait sommeil. Avant la Saint-Martin, pas le droit d'avoir froid, après la Saint-Martin, pas le droit de suer. Commandement aussi sacré que : ton Créateur tu aimeras et... Bon sang, que j'ai soif ! (*Il appelle :*) Maman ! Oh ! on dirait que j'ai oublié qu'elle est couchée là-bas. Clara ! J'ai aussi faim que soif. C'est aujourd'hui jeudi, ils ont eu

du bouillon de veau. Si nous étions en hiver, il y aurait eu des choux, avant le mardi-gras des blancs ; après le mardi-gras des verts. C'est la règle.

SCÈNE VIII

CLARA, CARL

CLARA (*entre*)

CARL

Enfin ! Tu devrais bien l'embrasser un peu moins souvent. Quand quatre lèvres se joignent, c'est un pont construit pour le diable. Voilà une heure que je suis là. Je me demandais où diable tu pouvais rester si longtemps. Si je n'avais pas su que vous mettiez la clé sous le pas de la porte, dans le trou aux rats, j'aurais pas pu entrer. Enfin, j'en aurais été quitte pour aller me promener. Ah ! tu ne te doutes pas, toi, du plaisir

qu'on a à se dérouiller les jambes, à courir en liberté.

CLARA

Oh ! si !

CARL

Qu'est-ce que tu as donc là ?

CLARA

Où ? Quoi ?

CARL

Où ? Quoi ? Dans la main.

CLARA

Rien.

CARL

Rien ? Est-ce que ce sont des secrets ? (*Il lui arrache la lettre de Léonard*). Allons, donne ça. Quand le père n'est pas là, c'est le frère qui est le tuteur.

CLARA

Ce chiffon de papier est resté dans ma main, et pourtant, le vent est si fort aujourd'hui qu'il arrache les tuiles du toit. Comme je passais près du temple, il en est tombé une devant moi qui m'a rasée et frappé le pied.

CARL (*à l'autre bout de la pièce*)

Qu'est-ce que tu dis ?

CLARA

S'il pouvait encore en tomber une, me disais-je, et je me suis arrêtée. C'aurait été une chance ; on m'aurait enterrée et on aurait dit : « il lui est arrivé un malheur. » Mais j'ai attendu vainement.

CARL (*qui a lu la lettre pendant ce temps*)

Sacr... et toi, gredin, qui as eu le courage d'écrire ça, je t'empêcherai d'en écrire encore de pareilles. Dis donc, va me cher-

cher une bouteille de vin, à moins que ta bourse ne soit à sec.

CLARA

Il y a encore une bouteille à la maison. Je l'avais achetée en cachette pour la fête de maman. Ce serait demain le jour... (*elle se détourne pour s'essuyer les yeux*).

CARL

Allons, donne-la.

CLARA (*va chercher et apporte le vin*)

CARL (*boit coup sur coup plusieurs verres*)

Et maintenant il s'agirait de reprendre le collier : Raboter, scier, clouer, et puis manger, boire, dormir, pour recommencer éternellement à raboter, scier, clouer ! (*Il boit*). Vivent les bons toutous qui ne mordent jamais quand ils sont à la chaîne ! (*Il boit*). Vivent les bons toutous !

CLARA

Carl, ne bois pas tant. Papa dit qu'il y a le diable dans le vin.

CARL

Et le curé, lui, dit qu'il y a le bon Dieu dans le vin (*Il boit*). Nous allons voir qui des deux a raison. Dis donc, quand l'huissier du tribunal est venu ici, comment s'est-il comporté ?

CLARA

Comme chez des brigands, quand il a dit pourquoi il venait, maman est tombée à la renverse et... est... morte...

CARL

C'est bon ! Ah ! policier de malheur ! Il ne m'a même pas laissé faire mon dernier coup au jeu de quilles, quoi que j'eusse déjà la boule en main. Si je le rencontre seul à seul, celui-là... ? Du reste, je sais où on peut le

trouver le soir, vers les dix heures. Si tu apprends demain matin qu'on a trouvé le grédin assommé, ne maudis pas le meurtrier. Demain matin, je serai déjà loin.

CLARA

Mais, Carl tu ne vas pourtant pas...

CARL

Est-ce qu'il n'a pas d'autres ennemis que moi ? Est-ce qu'on ne lui est pas souvent tombé dessus ? Il y en a tant ici qui seraient capables de faire ce coup-là, qu'il serait bien difficile de trouver le coupable, à moins qu'il ne laisse sur la place sa canne et son chapeau (*Il boit*). Que ce soit Pierre ou Paul, je bois à son succès !

CLARA

Carl, ce que tu dis là...

CARL

Ça ne te plaît pas ? C'est bon. Tu ne me verras plus longtemps.

CLARA (*tressaille d'épouvante*)

Non.

CARL

Non ? Tu sais donc que je veux partir en mer : Est-ce que par hasard mes pensées se promèneraient sur mon front ? Ou bien le vieux a-t-il tempêté selon son habitude et menacé de me claquer la porte au nez ? Bah ! si ce n'était que ça : pas bien terrible ! Ça serait comme si le geôlier m'avait dit : « On te défend de rester plus longtemps en prison, je te chasse en plein air et en liberté ».

CLARA

Tu ne me comprends pas.

CARL (*chante*)

Le navire là-bas, gonfle ses voiles,
Et le vent du large siffle dans la toile.

Oui vraiment, rien ne me retient plus désormais à l'établi. Maman est morte et personne maintenant ne craindra pour ma vie, quand la tempête secouera le coq du clocher. Et puis, dès mon enfance, je voulais être marin ; je n'étais pas fait pour cette vie casanière ; je verrai du pays ; j'irai loin, bien loin, et, si je ne reviens pas, tant pis ; qui ne risque rien, n'a rien !

CLARA

Et tu veux laisser papa seul ? Il va sur ses soixante-dix.

CARL

Seul ? Et toi, ne restes-tu pas près de lui ?

CLARA

Moi ?

CARL

Toi ! sa préférée ! quelle idée te passe par la tête ? Comment peux-tu me faire cette question ? En m'en allant je laisse à papa sa joie (*il montre Clara du doigt*) et je le délivre de son éternel souci (*il se montre du doigt*). Que veux-tu ! Il est entendu, une fois pour toutes, que nous ne pouvons pas et que nous ne pourrons jamais nous entendre : papa, lui, trouve toujours que rien n'est assez étroit, assez resserré autour de lui ; s'il pouvait, il se recroquevillerait tout entier dans son poing fermé. Moi je voudrais... sortir de moi, dépouiller ma peau... De l'air !... De l'espace ! (*Il fait de grands gestes avec les bras. Il chante*) :

Levez l'ancre, redressez
Le gouvernail,
Pour que le navire s'en aille,
S'envole léger !

Enfin, dis-moi, a-t-il douté un seul instant de ma culpabilité, n'a-t-il pas cherché dans ses belles phrases sa consolation habituelle : « Je m'y attendais, j'avais toujours pensé que ça finirait de la sorte ; ça ne pouvait finir autrement ». Ah ! si c'était de toi qu'il se fût agi, il se serait tué. Je voudrais le voir s'il t'arrivait de... fauter ! La la, la la, il lui semblerait que c'est lui qui va faire ses couches.

CLARA

Oh ! comme cela me fait mal. Oui, il faut... que je m'en aille... que je parte...

CARL

Qu'est-ce que ça signifie ?

CLARA

Il faut que j'aille à la cuisine... Pourquoi ? (*Elle se tient le front dans les mains*) Oui, il faut encore que je... Ce n'est que pour ça

que je suis revenue encore une fois à la maison (*Elle sort*).

CARL

Elle a l'air bien drôle aujourd'hui (*Il chante*).

Une mouette hardie
Tourne autour du mât.
A-t-elle fait son nid
Sur le cacatois ?

CLARA (*rentre*)

Ma dernière tâche est faite : la soupe de papa est devant le feu. Quand j'ai refermé la porte de la cuisine, j'ai pensé que je n'y rentrerais plus jamais... j'ai senti un grand froid dans l'âme. Et je sortirai ainsi de cette chambre... et de la maison et du monde...

CARL (*chante*) :

(*Il marche de long en large, Clara reste au fond du théâtre*)

Le soleil vous jette ses rayons brûlants
Et cela fait rire les poissons d'argent
Qui dansent dans l'eau
Autour du bateau.

CLARA

Pourquoi est-ce que je n'agis pas ? N'agirai-je donc jamais ? Remettrai-je de jour en jour, comme je fais maintenant de minute en minute, jusqu'à ce que... sûrement. C'est pourquoi il faut partir... partir ! Et pourtant je reste immobile. Et ce pauvre petit être, voudrait-il vivre, me supplie-t-il de le laisser vivre ? (*Elle s'assied sur une chaise*) Quelles excuses est-ce que j'invente-là ? Suis-je trop faible pour agir ? Ou ai-je la force de voir mon père la gorge coupée...? (*Elle se lève*) Non, non. Notre père qui êtes au cieux — que votre nom soit sanctifié — que votre

règne arrive... Mon Dieu, mon Dieu, ma pauvre tête... Je ne peux même pas prier... Carl, Carl... aide-moi !

CARL

Qu'est-ce que tu as ?

CLARA

Le Notre père. (*Elle reprend un instant son sang-froid*) Il me semblait que j'étais déjà dans l'eau et que je m'enfonçais... et que je n'avais pas encore prié. Je... (*d'une voix saccadée*) : Pardonnez nous nos offenses, comme nous pardonnons à ceux... Oui, c'est ça, oui, je lui pardonne, et je ne pense plus à lui du reste. Bonne nuit, Carl.

CARL

Tu veux déjà aller te coucher, de si bonne heure ? Bonne nuit.

CLARA (*comme un enfant à moitié endormi qui récite « Notre Père »*

Pardonnez-nous...

CARL

Dis donc, tu pourrais encore m'apporter un verre d'eau, mais à condition qu'elle soit bien fraîche.

CLARA (*rapidement*)

Je vais aller t'en chercher au puits.

CARL

Comme tu voudras. Du reste, ce n'est pas loin.

CLARA

Merci, merci. C'était le dernier scrupule qui m'arrêtait. Maintenant on dira : « Il lui est arrivé malheur, elle est tombée dans le puits ».

CARL

Mais fais attention ; on n'a sûrement pas recloué encore la planche du devant.

CLARA

Il fait clair de lune. Mon Dieu, si je m'en

vais, c'est seulement pour que mon père reste ici-bas. Pardonnez-moi comme je... Aie pitié de moi... Pitié !... (*elle sort*).

SCÈNE IX

CARL (*seul*)

Mais avec tout ça, quelle heure est-il ? (*Il regarde l'horloge*). Bientôt neuf heures (*Il chante*) :

Je suis jeune, brave et fort,
Et je voudrais naviguer
A l'Ouest, à l'Est, au Sud, au Nord
Peu importe ! pour naviguer.

SCÈNE X

(ANTOINE, CARL)

ANTOINE (*entre*)

Je pourrais te faire des excuses, mais je veux en faire l'économie. Tu dois déjà

t'estimer heureux que je te pardonne d'avoir fait des dettes en cachette et que je les paie pour toi par-dessus le marché !

CARL

Pardonner, c'est bien. Payer, c'est pas utile : je n'ai qu'à vendre mes habits du dimanche et je pourrai payer les quelques talers que je dois, et c'est ce que je ferai dès demain ; comme matelot ; (*à part*) ça y est ; (*haut*) je n'en ai plus besoin.

ANTOINE

Qu'est-ce que c'est encore que ces histoires-là ?

CARL

Ces histoires-là, c'est pas la première fois que vous les entendez ; mais ce coup-ci vous pourrez dire ce que vous voudrez : ma résolution est prise et bien prise.

ANTOINE

C'est vrai, tu es majeur.

CARL

Oui, je suis majeur et je ne m'en vante pas. Mais il y a des discussions tout à fait inutiles ; à quoi ça servirait-il, par exemple, aux oiseaux et aux poissons de se disputer pour savoir s'il vaut mieux vivre dans l'air que dans l'eau ? Je n'ai plus qu'une chose à vous dire : ou bien vous ne me reverrez plus jamais, ou bien, quand vous me reverrez, vous me taperez sur l'épaule en me disant que j'ai bien fait d'agir ainsi.

ANTOINE

Nous verrons. Comme ça, je n'ai pas besoin de congédier l'ouvrier que j'avais pris pour te remplacer ; c'est bien simple.

CARL

Bien aimable (*On entend les cloches tinter le couvre-feu ; le tintement monotone durera jusqu'à la fin de la pièce*).

ANTOINE (*Il regarde l'horloge*)

Déjà le couvre-feu ? Eh ! oui, il est neuf heures. Dis donc, est-il vrai que l'huissier du tribunal, au lieu de te conduire par le plus court chemin chez le bourgmestre, t'a fait traverser toute la ville ?

CARL

Oui, rue par rue. Il m'a mené sur la place du marché, comme le bœuf gras ; mais n'ayez pas peur : il me paiera ça avant que je parte.

ANTOINE

Je ne t'en blâmerais pas, mais je te le défends.

CARL

Oh ! Oh !

ANTOINE

Je ne te quitterai pas des yeux, et moi-même je courrais au secours de ce coquin, si tu voulais lui faire un mauvais parti.

CARL

Je croyais que vous aviez aimé notre mère.

ANTOINE

Oui, et je le prouverai.

SCÈNE XI

(FRITZ, CARL, ANTOINE)

FRITZ (*entre, pâle, chancelant. Il serre un mouchoir contre sa poitrine*)

Où est Clara ? (*Il tombe à la renverse sur une chaise*) Mon Dieu ! mon Dieu ! Bonsoir. Dieu merci, j'ai... pu... encore... venir... jusqu'ici. Où est-elle ?

CARL

Elle est allée à... Mais où s'attarde-t-elle ? Qu'est-ce qu'elle disait donc ?... J'ai peur ! (*Il sort*).

FRITZ

Elle est vengée : le misérable est étendu... et il ne se relèvera plus... mais moi aussi... je suis... et pourquoi tout cela, mon Dieu ? Maintenant je ne peux pas l'ép...

ANTOINE

Qu'avez-vous ? Que vous est-il arrivé ?

FRITZ

Tout sera bientôt fini. Donnez-moi la main... et promettez-moi que vous ne repousserez pas votre fille, vous entendez ? que vous ne la repousserez pas si elle...

ANTOINE

En voilà de bizarres paroles. Pourquoi la repousserais-je ?... Ah ! je comprends : j'avais donc raison de la traiter comme je l'ai fait.

FRITZ

Donnez-moi la main.

ANTOINE

Non ! (*Il met brusquement ses mains dans ses poches*) Mais je lui céderai la place et elle le sait : je le lui ai dit.

FRITZ (*épouvanté*)

Vous le lui avez dit !... Pauvre malheureuse ! Maintenant je te comprends, toute.

CARL (*entre précipitamment*)

Père, père, il y a quelqu'un au fond du puits. Pourvu que ce ne soit pas...

ANTOINE

Allons, vite, la grande échelle, le crochet, des cordes ! Mais dépêche-toi donc ; vite, et quand même ce serait...

CARL

On a déjà tout apporté. Les voisins étaient arrivés avant moi. Pourvu que ce ne soit pas Clara !

ANTOINE

Clara? (*Il s'appuie sur une table*).

CARL

Elle était allée puiser de l'eau et l'on a trouvé son châle près du puits.

FRITZ

Misérable ! Ta balle a bien fait de m'atteindre : C'est elle !

ANTOINE (*à Carl*)

Mais va donc voir ! (*il s'assied*) Je... ne... peux pas... y aller. (*Carl sort*) Et pourtant ! (*il se lève*) si je vous ai bien compris, tout est pour le mieux.

CARL (*revient*)

Clara ! morte. Elle s'est horriblement mutilée la tête aux parois du puits, lorsqu'elle... père... elle n'est pas tombée, elle s'est jetée dans le puits ; une femme l'a vue.

ANTOINE

Cette femme devrait réfléchir à ce qu'elle dit, avant de parler. Il ne fait pas assez clair pour qu'elle ait pu voir exactement.

FRITZ

Vous doutez encore ? Vous voudriez bien, mais vous ne pouvez pas. Pensez donc à ce que vous lui avez dit. Vous l'avez poussée à la mort, et moi, je suis cause qu'elle n'a pas rebroussé chemin. Vous vous doutiez de sa détresse, mais peu vous importait, vous aviez peur, surtout, de ce que dirait « le monde ». Et quel monde ! Des misérables. Alors vous lui avez jeté à la face ces paroles qui l'ont désespérée. Et moi, au lieu de la presser dans mes bras, quand je voyais son cœur se briser dans une angoisse indicible, je ne songeais qu'au gredin qui pourrait me bafouer : je me suis mis ainsi dans la dépendance d'un homme qui était pire que moi, et cette faiblesse, je la paie de ma vie. Et vous,

vous avez beau vous raidir comme une barre de fer ; un jour viendra, où vous direz : « Oh ! ma pauvre enfant, comme je regrette d'avoir eu peur des haussements d'épaule des Pharisiens ! Qu'était cela au prix de la douleur de ne pas te voir à mon lit de mort et de savoir que tes soins dévoués n'adouciront pas les souffrances de mon agonie ».

ANTOINE

Elle ne m'a rien épargné : on l'a vue sauter !

FRITZ

Elle a fait tout ce qu'elle pouvait faire. Mais vous ne valiez pas la peine qu'elle se sacrifiât ainsi.

ANTOINE

Ou elle, peut-être, n'en valait pas la peine (*On entend une rumeur au dehors*).

CARL

Les voilà qui viennent, ils la rapportent (*Il va pour sortir*).

ANTOINE (*debout, inébranlable, lui crie*)

Dans la chambre de derrière où l'on avait mis ta mère.

FRITZ

Clara ! (*Il veut aller vers elle, mais retombe*) Oh ! Carl, aide-moi ! (*Carl le soutient et l'emmène*).

ANTOINE

Je... ne... comprend plus... ce monde (*Il reste debout, perdu dans ses réflexions*).

[Le rideau tombe lentement]

FIN

ESSAIS CRITIQUES

I

Qu'est-ce que le Drame ?

(*Mein Wort über das Drama*)

1843

L'art a affaire à la vie, intérieure et extérieure et il représente pour ainsi dire en même temps ces deux éléments, la vie sous sa forme la plus pure et dans sa substance la plus précieuse. Les principaux genres artistiques et leurs lois résultent directement de la diversité des éléments que, selon les cas, l'art extrait de la vie pour les ouvrer. Mais la vie se présente sous une double forme : en tant qu'elle est et en tant qu'elle devient ; l'art,

pour accomplir au mieux sa tâche, doit se maintenir en suspens entre les deux. C'est seulement à ce prix que l'art s'assure et du passé et de l'avenir, qui doivent être pour lui également importants. C'est seulement à ce prix que l'art devient ce qu'il doit être : vie dans la vie. Une objectivité absolue, la peinture de situations achevées et nettement encadrées, étouffe le souffle créateur dont l'art ne saurait se passer sans perdre toute efficace, et les palpitations, les ressauts inconscients, embryonnaires, excluent la forme.

Le drame représente le processus vital en soi, et cela, comment ? Est-ce seulement en nous présentant la vie — comme la poésie épique se plaît aussi à le faire — dans toute sa superficie ? Non, le drame, avant tout, actualise devant nous la situation difficile

de l'individu, lorsque, affranchi de la cohérence originelle, il se trouve en face de ce tout, dont, en dépit de son inconcevable liberté, il est et demeure une partie.

Le domaine du drame — et c'est à l'honneur de la plus haute forme d'art — est donc aussi bien ce qui est, que ce qui devient. *Ce qui est*, parce que le drame ne doit point se lasser de répéter l'éternelle vérité : la vie, en tant que phénomène d'isolation, l'individu humain qui ne sait pas garder la mesure, n'engendre point seulement la faute par hasard ; mais bien : la vie implique, par essence, la faute et celle-ci n'est que la conséquence nécessaire de celle-là. *Ce qui devient*, en tant que le drame doit démontrer sur les matières toujours nouvelles que lui apporte le temps – dans ses transformations, et dans l'histoire, son précipité —

que l'homme, en dépit des changements des choses qui l'entourent, demeure éternellement le même par sa nature et sa destinée.

Il est encore un point que l'on ne saurait négliger : la *faute* dans le drame ne prend point seulement naissance, comme dans le *péché* originel, dans la direction de la volonté humaine, mais immédiatement dans la volonté même, dans l'extension obstinée, effrénée du moi. Aussi, au point de vue dramatique, est-il tout à fait indifférent que le héros échoue par suite d'un effort louable ou condamnable.

*
* *

La matière du drame est formée de la fable et des caractères. L'on ne s'occupera point ici de la fable, car elle est devenue,

tout au moins chez les auteurs modernes, un facteur secondaire. Ceux qui en douteraient n'ont qu'à prendre une pièce de Shakspere et à se demander ce qui a enflammé le poète, de la fable ou des hommes qu'il met en scène.

Par contre, la façon dont les caractères sont composés, est de la plus haute importance. En aucun cas l'auteur ne doit faire apparaître des caractères dont la formation est déjà achevée : ces caractères là peuvent encore traverser toute sorte de situations ; les circonstances peuvent les vêtir de soie ou de haillons ; mais leur moelle et substance n'a plus rien à gagner ni à perdre. Ces caractères là, c'est la mort du drame, c'est la mort avant la naissance.

Comment donc le drame sera-t-il vivant ? Pour être vivant, le drame devra montrer

d'une façon expressive la lutte de l'individu entre sa volonté personnelle et la volonté générale du monde, la volonté générale du monde modifiant et transformant toujours l'*acte*, expression de la liberté, par l'*événement*, expression de la nécessité. C'est dans cette lutte que l'individu acquiert sa forme, son centre de gravité. Pour être vivant, le drame doit aussi nous expliquer la nature de toute action humaine : l'action humaine, par là-même qu'elle cherche à manifester un mobile intérieur, dégage en même temps un mobile opposé, force de résistance extérieure, destinée à rétablir l'équilibre.

Cette idée fondamentale, qui suppose la dignité du drame et d'où dépend sa valeur, trace pour ainsi dire l'orbite dans laquelle tout doit se mouvoir, comme les planètes autour du soleil.

Cela n'empêche point que le poète, sans préjudice de la vraie unité, ait en outre à multiplier l'intérêt, ou plus exactement, à actualiser la totalité de la vie et du monde ; cela n'empêche point qu'il doive se garder de placer tous ses caractères aussi près l'un que l'autre du centre, ainsi que cela arrive souvent dans les pièces dites lyriques. Si l'on veut nous présenter de la vie une image à peu près parfaite, il faut que le caractère principal soit pour les caractères secondaires ou opposés ce que la destinée contre laquelle il lutte, est pour lui ; il faut, du haut en bas de l'échelle, du caractère principal aux plus infimes détails, que tout s'enchaîne étroitement dans l'action, dans le temps, se subordonne par des rapports de causalité, se reflète.

Et maintenant, quels sont les rapports

entre le drame et l'histoire, et jusqu'à quel point le drame doit-il être historique ? Je crois qu'il doit l'être autant qu'il l'est déjà en soi et par nature, et dans la mesure où l'art peut passer pour la plus haute forme de l'histoire. L'art, en effet, ne peut représenter la vie dans ses manifestations les plus grandioses et les plus significatives, sans nous faire respirer en même temps l'atmosphère des époques, sans dérouler devant nos yeux les crises décisives de l'histoire qui les provoquent et les impliquent, la désagrégation ou la concrétion progressive des formes religieuses et politiques, guides et supports de toute civilisation.

L'histoire matérielle que Napoléon appelait déjà « la fable de la convention », ce fatras énorme et bariolé de faits douteux, et de portraits silhouettés, ou même sans aucun

contour, excèdera un jour ou l'autre la compréhension humaine. Le drame moderne, surtout le drame shaksperien (et non pas seulement celui qu'on appelle de préférence historique, mais le drame shaksperien dans sa totalité) pourrait de cette façon en arriver à occuper, pour une postérité encore assez reculée, la place qu'occupe pour nous le drame antique.

Alors, je crois, et pas avant, on renoncera à découvrir, d'un point de vue singulièrement borné, une identité grossière entre l'art et l'histoire ; on cessera de comparer méticuleusement les situations et les caractères donnés par l'histoire avec les situations et les caractères ouvrés par le poète. On finira par se rendre compte que ces comparaisons sont vaines. Que parvient-on, en effet, à découvrir grâce à elles ? Tout au plus

une concordance de peu d'intérêt entre le premier portrait et son modèle, ou entre le second portrait et le premier ; mais elles ne nous apprennent rien sur la concordance du portrait avec la vérité en soi. Reconnaissons donc, une fois pour toutes, que le drame n'est pas seulement symbolique dans sa totalité, — cela est évident — mais qu'il l'est déjà en chacun de ses éléments et qu'il est de toute nécessité de les considérer comme tels. Ce n'est pas en distillant du sang tout chaud que le peintre obtient les couleurs avec lesquelles il fait rouges les joues et bleus les yeux de ses figures : il prend, sans se gêner et sans que cela gêne personne, du vermillon et de l'indigo.

Mais le contenu de la vie est inépuisable, et l'art, étant un intermédiaire, est limité. Dans la vie, il n'y a point de limites ni de

clôture. La vie dévide les phénomènes, et le fil s'allonge à l'infini. L'art, au contraire, est forcé de terminer, de clore, et de nouer tant bien que mal le fil pour en faire un cercle. C'est, sans doute, uniquement à cette opération que Gœthe songeait, lorsqu'il disait : « toutes les formes de l'art impliquent quelque chose qui n'est pas vrai. » Il est vrai que ce « quelque chose qui n'est pas vrai » se rencontre déjà dans la vie elle-même. Car la vie ne présente aucune forme, où tous ses éléments se fondent également. La vie ne peut, par exemple, former un homme parfait sans le priver des avantages d'une femme parfaite. Les deux seaux du puits, dont l'un ne peut être plein que lorsque l'autre est vide, sont le symbole le plus caractéristique de toute création. Mais dans la vie, où le tout est toujours prêt à dédommager des

manques de l'individu, à les compenser, cette défectuosité fondamentale est beaucoup moins grave que dans l'art, où il faut absolument que le déficit d'un côté soit comblé par l'excédent de l'autre.

Mais je veux expliquer cette idée en en faisant l'application au drame. Les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures nous montrent que le poète n'a pu souder l'anneau invisible à l'intérieur duquel se meut le tableau de la vie qu'il nous présente, sans prêter à un ou à plusieurs des principaux caractères une conscience de soi et du monde, qui outrepasse de beaucoup la réalité.

Je n'alléguerai point les anciens : dans la composition des caractères, ils procédaient autrement. Je cite seulement Shakspere — et sans m'arrêter à *Hamlet*, qui pour un peu

semblerait un exemple trop probant — je rappellerai les monologues de *Macbeth*, de *Richard III* et du Bâtard dans le *Roi Jean*. Certains critiques ont voulu voir là une qualité dans ce qui n'est décidément chez Shakspere qu'un défaut. Ils en ont fait (Hegel lui-même dans son *Esthétique*) un mérite particulier. Ils eussent mieux fait de chercher simplement à montrer que ce défaut est inhérent, non au poète, mais à l'art même. Mais ce trait caractéristique, qui, chez les plus grands dramaturges, se rencontre ainsi d'un bout à l'autre des caractères de leurs personnages, on peut le trouver aussi dans le détail, dans les moments de paroxysme : la parole marche à côté de l'acte, ou même le précède. C'est là la grande différence entre la représentation consciente dans l'art et la représentation inconsciente

dans la vie : la représentation artistique, si elle veut sortir son plein et entier effet, doit être cernée de contours nets et suivis ; la représentation de la vie, elle, n'a pas besoin de solliciter d'abord son homologation, car il lui est égal après tout qu'on la comprenne bien, mal, ou point du tout et souvent, un ah ! ou un oh ! un geste, un changement de mine lui suffisent.

L'aphorisme que nous avons cité tout à l'heure et où Gœthe osait mettre le doigt sur le plus dangereux secret de l'art, bien souvent depuis on l'a répété, mais la plupart en faisaient une application étriquée à ce qu'à un point de vue tout extérieur on appelle : forme. Un enfant n'aperçoit dans le plus profond verset de la Bible que de vieilles connaissances ; il n'y voit que les vingt-cinq lettres de l'alphabet qui ont servi à le composer.

*
* *

Le drame allemand semble prendre un nouvel essor. Quel est le problème qu'il devra maintenant résoudre ? Cette question pourrait paraître singulière. Car la réponse qui vient aussitôt à la pensée est nécessairement la suivante : le drame allemand d'aujourd'hui a à résoudre le problème que le drame a eu de tout temps à résoudre. Sans doute, mais il est encore d'autres questions qu'on peut poser. Le drame doit-il puiser hardiment dans le temps présent ; doit-il se retourner vers le passé ; ou bien ne doit-il se soucier ni de l'un ni de l'autre ? Bref, le drame doit-il être social, historique ou philosophique ?...

Le véritable caractère historique du

drame ne gît pas dans le sujet et j'ai essayé plus haut de le montrer. Une création de pure imagination, voire une peinture d'amour peut être le plus historique. Il suffit que l'esprit de la vie y souffle, et que cette création reste vivante pour la postérité. La postérité s'inquiétera peu de savoir quelle idée nous nous formions de nos ancêtres ; ce qui l'intéressera, ce sera d'apprendre quel était notre caractère à nous.

Je ne prétends point dire par là que les créations dramatiques des poètes doivent sortir de pied en cap de leur imagination et de leur fantaisie. Au contraire, si l'histoire ou le mythe leur offrent un point d'appui, ils doivent l'utiliser, et en faire fi au nom de l'invention poétique serait la marque d'une suffisance puérile. Je voudrais seulement attaquer l'opinion si insensée et si répan-

due, qui consiste à croire que le poète peut donner autre chose que lui même, autre chose que le processus de sa propre vie. Il ne le peut pas et aussi bien il n'est pas nécessaire qu'il le puisse. Si au lieu de se recroqueviller avec un entêtement mesquin dans son misérable moi, il se laisse comme électriser par ces éléments invisibles, qui, à toutes les époques, sont en fusion, en attendant de devenir des formes et des figures nouvelles, s'il vit vraiment, qu'il se laisse aller sans crainte au courant de son esprit. Il peut être sûr, en exprimant le besoin de son âme et les rêves de sa fantaisie, d'exprimer les images de l'avenir et les besoins de son époque. Et pour vivre ainsi, il n'est point nécessaire de se mêler aux luttes du jour, ni de descendre dans la rue faire le coup de poing.

L'histoire est pour le poète le véhicule de ses idées et de ses vues, mais le poète n'est point pour l'histoire l'ange de la résurrection. L'exemple d'Eschyle et de Shakspere n'est point, je crois, pour infirmer cette opinion.

De nos jours on écrit aussi des drames philosophiques. La question essentielle est de savoir, si dans ces drames, la métaphysique doit sortir de la vie, ou la vie de la métaphysique. Dans le premier cas, on aura affaire à des œuvres saines, mais ressortissant à un genre qui n'est pas précisément nouveau ; dans l'autre, on aura affaire à de véritables monstres... Il y a une distance incommensurable entre la profondeur d'esprit d'un Hamlet, qu'une fatalité inouïe pousse jusqu'au fond de l'abîme de son moi, et les vides subtilités d'un automate philosophique qu'un « amant de la sagesse » charge d'illus-

trer « l'idée pure » en *scènes* et en *actes*, au lieu de la découper, comme d'habitude, en *paragraphes* et en *chapitres*...

Un quatrième genre de drame est encore possible. C'est celui qui, synthétisant ces différentes tendances, n'en laisse aucune prendre le pas sur les autres. Le drame ainsi conçu est le but vers lequel tendent mes efforts, et j'espère que mes œuvres montreront mieux que des raisonnements abstraits ce que j'ai voulu faire...

Le divorce entre le drame et le théâtre n'est pas naturel et ne devrait pas être. Mais il existe et on le supprimera difficilement. La scène idéale n'a existé qu'une fois, chez les Grecs, où le drame prit naissance dans la religion. Sujet et forme en étaient

saints et sacrés. Le théâtre moderne, au contraire, n'a jamais eu de véritable fondement; parfois il a été une *expression* nationale, mais jamais il n'a été un *acte* national, ni ne s'est trouvé dans une situation où il eût pu l'être. De tout temps, le théâtre moderne a été une distraction, un passe-temps.

II

Sur quelques questions concernant l'art dramatique

(Extraits de la Préface de *Maria-Magdalene*)

La tâche de la plus haute forme de l'art, du drame, est de donner, selon les époques successives, une vivante représentation de *l'état du monde* et *des hommes* dans leurs rapports avec l'*Idée*. Et j'entends par *Idée* ce centre moral d'où tout découle, et dont il faut bien admettre l'existence ; car comment, sans lui, l'organisme de l'univers se conserverait-il ?

Mais le drame, ainsi entendu, n'est possible que lorsque, dans cet état du monde et des hommes, un changement décisif est en train de se produire. Aussi ce drame est-il, décidément, un produit du temps, de son époque, à la condition de considérer cette époque elle-même comme un produit de toutes les époques qui l'ont précédée, et comme le maillon qui relie la chaîne des siècles accomplis à une ère nouvelle qui s'annonce.

Au-dessous de cette forme du drame, la plus haute et qui fait époque, il y en a d'autres. Il y a le drame *en partie national* ; le drame *subjectif et individuel*, et ces deux formes sont au drame dont nous parlons, ce que des scènes et des caractères détachés sont à l'ensemble de la pièce. En attendant qu'apparaisse un génie assez vaste pour tout

embrasser, — si jamais il apparaît — ces deux formes fragmentaires, *disjecti membra poetæ*, prennent la place de ce grand drame.

Jusqu'à présent nous ne rencontrons dans l'histoire que deux crises où le grand drame pouvait apparaître et où il est en effet apparu. Une première fois, chez les anciens, lorsque l'antique conception du monde passe de la naïveté primitive à la réflexion qui commence par l'amollir, pour la détruire ensuite. Une seconde fois, chez les modernes, lorsque, dans la conception chrétienne, une scission analogue se produisit.

Le drame grec se développa lorsque le paganisme, ayant fait son temps, se survivait à lui-même : il l'absorba. Le drame grec mit à nu l'idée, le nerf qui traversait toutes les figures divines, ou, si l'on veut, il donna

forme au fatum. De là ce rabaissement démesuré de l'individu devant les puissances morales avec lesquelles il lutte dans un conflit où il se trouve engagé, non par le hasard, mais par une implacable nécessité. Cette lutte atteint avec Œdipe sa vertigineuse apogée.

Le drame shaksperien se développa de par le protestantisme et émancipa l'individu. C'est de là que sourd la formidable dialectique de ses caractères. Ses personnages, lorsqu'ils sont des hommes d'action, repoussent et écrasent, par une extension démesurée, tout ce qui est vivant autour d'eux. Mais quand ils vivent de la pensée, tel Hamlet, ils fouillent en eux-mêmes à une profondeur aussi démesurée, et l'on dirait, que par leurs questions effroyablement audacieuses, ils veulent chasser Dieu du monde,

ouvrage bousillé et où tout n'est que tricherie.

Gœthe est le premier, après Shakspere, qui ait de nouveau posé la première pierre du grand drame, dans *Faust*, et dans les *Affinités Electives* dont on a, avec raison, relevé le caractère dramatique. Et Gœthe a fait — ou plutôt a commencé à faire — la seule chose qui restait encore à faire : il a directement jeté la dialectique dans l'*Idée* elle-même. Il a cherché à montrer dans le centre autour duquel se meut notre moi, cette contradiction que Shakspere ne présentait encore que dans le moi...

Personne ne s'étonnera, je pense, de me voir passer sous silence Calderon. Maintes personnes le placent au premier rang. Certes, Calderon est admirable pour le développement logique et conséquent de ses

drames. Il a fait entrer dans la littérature mondiale avec *La Vie est un Songe* un drame symbolique impérissable. Mais on ne trouve dans l'œuvre de Calderon que le passé, point l'avenir. Dans sa rigide dépendance du dogme, son drame suppose admis à l'avance ce qu'il doit prouver ; aussi n'occupe-t-il qu'un rang secondaire, si l'on fait abstraction de la forme pour ne considérer que le contenu.

Mais Gœthe n'a fait que montrer le chemin, et c'est à peine s'il y a fait le premier pas. Dans *Faust*, après être monté trop haut, jusque dans ces froides régions où le sang commence à se glacer, on le voit rétrograder. Dans *les Affinités Electives*, il fait comme Calderon. Il suppose admis à l'avance, ce que précisément il fallait prouver ou démontrer clairement.

Comment Gœthe a-t-il pu faire, d'une union conjugale, frivole en son fond et même immorale, comme celle d'Edouard et de Charlotte, le centre de son récit, comment a-t-il pu utiliser, mettre en œuvre les relations entre les époux, comme si leur union était sérieuse et moralement légitime, comment a-t-il pu commettre une telle faute contre la vérité de la forme intime de son œuvre, je ne saurais me l'expliquer de la part d'un homme tel que lui, qui était foncièrement artiste et grand artiste. Il me fait penser à un professeur d'anatomie qui, par distraction, apporterait sur les dalles de l'amphithéâtre un automate au lieu d'un vrai corps. Pourquoi n'a-t il pas pénétré plus profondément la question capitale dans *les Affinités Electives*, pourquoi dans *Faust*, lorsqu'il avait à choisir entre un panorama

aux perspectives infinies, et une cloison de planches où étaient peintes des figures de catéchisme, pourquoi a-t-il préféré la cloison ? Dans la première partie de *Faust*, nous voyons l'humanité en proie aux *douleurs de l'enfantement* qui doivent lui conquérir une forme nouvelle, et, dans la seconde partie, qu'advient-il de cette lutte grandiose ? Tout se rétrécit. Nous n'avons plus devant nous que les *phases d'une maladie* et cette maladie est celle d'un individu qui plus tard guérit, grâce à un acte arbitraire qu'une psychologie rudimentaire ne prépare ni n'explique.

En faisant à *Faust* et aux *Affinités électives* ces objections motivées, je ne prétends pas du tout marchander à ces créations mondiales leur incommensurable valeur. Je voulais seulement indiquer

dans quelle situation le poète se trouvait lui-même par rapport aux idées personnifiées dans ces œuvres ; je cherchais à montrer où ces œuvres étaient restées informes.

Pour employer ses propres expresssions, Gœthe a donc recueilli le riche héritage des temps, mais il ne l'a pas dépensé. Sans doute, il a reconnu que la conscience humaine voulait s'élargir, qu'elle veut faire éclater encore une fois un cercle qui la comprime, mais il lui était impossible de s'incliner, avec une confiance naïve, devant l'histoire. Ne pouvant sauver les dissonances de l'époque de transition où il avait été jeté dans sa jeunesse, il s'en détournait délibérément, et même avec dégoût. Le dédain de Gœthe n'a pas fait disparaître du monde l'état ruineux de la société. Partout, dans la vie

publique comme dans la vie privée, on a senti un ébranlement formidable. L'homme de notre siècle, bien qu'on le lui ait reproché, ne veut point faire table rase de toutes les institutions. Il veut seulement donner à celles qui existent, un meilleur et plus solide fondement. Il veut que ces institutions soient basées sur la *moralité*, c'est-à-dire sur la *nécessité*, puisque ces deux mots sont identiques... Le drame doit représenter ces luttes. Mais on ne peut montrer que dans leurs effets les grands cataclysmes de la nature : un tremblement de terre, par les églises et les maisons qui s'écroulent. Pour représenter le vieux monde dont la forme se brise, le drame montrera le phénomène dans les individus... Comme toute vraie poésie qui n'est point un pur jeu, une arabesque, le drame doit être actuel ; cela ne

veut point dire tendancieux, ni actuel au sens où l'entendent les journalistes...

La poésie a des formes, dans lesquelles l'esprit livre ses batailles : les formes épiques et dramatiques ; elle a des formes où le cœur verse ses trésors : les formes lyriques. Le génie sait remplir chaque forme de la matière qui convient ; les demi-talents n'ont point assez de matière pour remplir les grandes formes et, pour faire de leur pauvreté une richesse, ils essaient de briser les formes plus étroites...

Une œuvre poétique, qui prétend être dramatique, doit être représentable, parce que, si l'acteur est incapable de représenter une œuvre dramatique, c'est que l'auteur

lui-même avait été incapable de « représenter », et n'avait donné que des embryons et des schémas de pensée. L'action seule est représentable. La pensée, le sentiment ne le sont pas.

L'abîme entre agir et souffrir, action et passion, n'est point si profond que la langue et les mots le font, car toute action se dissout en face du destin, en face du monde en tant que volonté, en une souffrance. C'est précisément ce que montre la tragédie. Toute souffrance est dans l'individu une action dirigée vers le dedans...

L'art est la philosophie réalisée comme le monde est l'idée réalisée.

III

Maria-Magdalene

A) Extrait de la préface de Maria-Magdalene

Maria-Magdalene est une tragédie roturière. La tragédie roturière est quelque peu discréditée en Allemagne, et cela, surtout pour deux raisons.

La tragédie roturière a ses éléments propres et qui lui sont *intimement* nécessaires. Elle nous montre des individus incapables de toute dialectique, rigoureusement enfermés dans un milieu borné, dans un cercle le plus étroit, et qui sont face à face. Ils

sont assujettis dans une vie effroyablement resserrée, unilatérale.

Au lieu de cela, que nous ont montré jusqu'ici les tragédies roturières? Des gens qui ont d'autant plus faim qu'ils ont moins d'argent, et surtout les conflits amoureux entre le tiers état et la noblesse ou les princes (1). Tout cela, ce sont des conflits extérieurs, d'où peut sortir une œuvre très triste, mais non point tragique. Le tragique est quelque chose de *déterminé*, et de prime abord *nécessaire*, quelque chose que l'on ne peut éluder, comme la mort, qui est impliquée, dès la naissance, dans la vie. L'impression tragique disparaît pour faire place à une impression triviale, lorsqu'on peut dire en assistant à une pièce : « Ah !

(1) Hebbel fait allusion à *Emilia Galotti* de Lessing et à *Cabale et Amour* de Schiller.

s'il avait trente talers...! s'il était venu seulement me trouver, je demeure telle rue, tel numéro... » ou bien : « Si au lieu d'être une fille du peuple, elle avait été une demoiselle...! » Une telle pièce ne vous donne pas le grand frisson tragique ; le seul effet en est, peut-être, que le lendemain on paiera sans rechigner l'impôt pour les pauvres, ou qu'on sera un peu plus indulgent pour les filles qui fautent. C'est, il est vrai, autant de gagné pour le bureau de bienfaisance, ou pour les pauvres filles, mais l'art dramatique n'y gagne rien.

Donc, première cause de discrédit de la tragédie roturière : on a substitué au conflit tragique un conflit anecdotique et larmoyant.

La deuxième cause est la suivante : nos dramatistes ont daigné s'abaisser jusqu'au

peuple, quand il leur passait par la tête qu'après tout, pour avoir un destin et parfois même un destin inouï, on n'avait peut-être besoin que d'être homme. Et quand ils ont daigné perdre ainsi quelques heures avec des gens du vulgaire, ils ont jugé bon d'ennoblir les roturiers en leur tendant de belles phrases tirées du *thesaurus* littéraire, ou bien ils ont fait de leurs personnages des êtres effroyablement stupides, pensant qu'il fallait les rabaisser un peu plus même qu'ils ne le sont dans l'échelle sociale. Et ainsi, leurs héros ont tantôt l'air de princes enchantés, de princesses déguisées, dont le magicien eût pu faire tout aussi bien des lions et des dragons, mais dont il s'est contenté de faire de vils apprentis tailleurs ou des porteuses de pain ; tantôt, les personnages sont des espèces de bornes ou

des blocs animés, dont on est déjà fort étonné qu'ils puissent dire oui et non.

Cette absurdité grotesque était peut-être plus dommageable à l'art que le trivial. Tout le monde sait pourtant que les artisans, que les paysans ont leurs tropes, dont ils se servent tout aussi bien que la gent salonnière. Sans doute, ils ne vont pas chercher leurs métaphores dans le ciel ; ils ne les pêchent pas non plus dans la mer. Mais l'ouvrier prend ses images dans son atelier ; le laboureur les ramasse derrière sa charrue. Ces gens simples, sans doute, ne savent pas mener une conversation brillante. Mais ils savent parler avec vie ; ils s'entendent fort bien à mêler leurs pensées et à les exprimer d'une façon tangible.

Il ne faut point rendre le genre de la tra-

gédie roturière responsable des sottises des bousilleurs.

En soi, il est indifférent que l'aiguille d'une horloge soit en or ou en cuivre. Peu importe qu'une action importante, c'est à-dire symbolique, se passe dans une sphère plus ou moins élevée de la société. Sans doute, dans la tragédie héroïque, la somptuosité du sujet, les réflexions qui s'y rattachent immédiatement, peuvent compenser dans une certaine mesure les défauts de la forme tragique. Dans la tragédie roturière, au contraire, l'essentiel c'est que l'anneau de la forme tragique soit solidement soudé. Il faut que l'intérêt mesquin que nous prenons au destin individuel d'un personnage choisi arbitrairement par le poète, se fonde en un intérêt universellement humain... Il faut, en outre, que le résultat du conflit appa-

raisse comme absolument nécessaire, comme le but vers lequel un seul chemin menait, le chemin qu'a suivi l'auteur...

Ce qu'il faut demander à une tragédie roturière comme la mienne, ce n'est point si elle a beaucoup de jolies images, de magnifiques sentences, de pittoresques descriptions. Toute cette richesse-là n'est que pauvreté. Il faut chercher quels rapports il y a entre l'anecdote de la pièce et les forces éthiques qui s'agitent derrière elles, avec leurs côtés positifs et leurs côtés négatifs, avec la famille, l'honneur, la morale. J'ai cherché à éviter les fautes héréditaires de la tragédie roturière, sans doute pour en pouvoir commettre d'autres...

Paris, le 4 mars 1844.

B) Extraits du « Journal » de Hebbel

Quand je composai *Maria-Magdalene*, l'essentiel pour moi était de faire impression par la simple image de la vie. Aussi fallait-il me mettre des œillères pour éviter de voir les pensées et les réflexions adjacentes qui n'auraient point harmonisé avec les caractères représentés. C'est plus difficile qu'on ne le croit, surtout quand on est habitué à toujours ramener les phénomènes et les figures qu'on crée, aux idées qu'ils représentent et en général à la totalité et à la profondeur de la vie et du monde. Il fallait donc bien me garder de m'échauffer trop au travail, pour ne point voir plus loin que le cadre de mon tableau très limité. Il fallait éviter de

mettre dans le drame ce qui n'y appartenait point, et ce sont pourtant ces détails qui causent à l'auteur le plus de plaisir. Pour moi, le grand attrait de l'œuvre poétique, c'est de mener un caractère jusqu'à son apogée (dont au début on ne prévoit même pas la hauteur) et de là, de dominer et de contempler le monde. Sacrifiant ainsi mon besoin personnel et la joie que je trouve à le réaliser, j'espère avoir réussi, mais l'œuvre n'avançait que lentement...

Mon intention était de régénérer la tragédie roturière et de montrer que, dans le cercle le plus restreint, il y a place pour un conflit tragique, foudroyant, à condition qu'on en tire les éléments dans le cercle même où ils appartiennent...

Dans mes drames précédents je dressais, pour ainsi dire à chaque page, le bilan, je notais le résultat de l'opération poétique. Dans *Maria-Magdalene*, il n'en est pas ainsi. Le contenu de cette œuvre, on ne peut le chercher que dans l'ensemble, dans la forme rigoureusement close. C'est pourquoi l'on ne peut savoir où l'on en est, avant d'avoir clos définitivement la forme. Maintenant, Dieu merci, tous les trous de souris sont bouchés.

Je suis surtout content de ce que tous mes personnages au fond ont raison, même Léonard, si toutefois l'on ne perd pas de vue qu'il est, de naissance, une nature vulgaire que gênent les natures plus élevées, parce qu'il ne peut ni les comprendre, ni, partant, croire en elles ; je pense avoir ainsi montré, dans un cas frappant, que l'assujettissement,

la non-liberté de la vie apparaît plus clairement, plus impérieusement chez les gens bornés, dans un milieu unilatéral, exclusif. A la fin, l'approche de la mort donne à Fritz la faculté d'apercevoir un peu la terrible confusion morale qui a causé la catastrophe ; la mort le place au point d'où il peut embrasser tout le drame ; il lance la vérité à la face de maître Antoine. Mais je me suis bien gardé de dissoudre le caractère de ce vieillard de bronze, qui soutient toute l'œuvre. Au dénouement, maître Antoine ne doit avoir qu'un vague pressentiment de la disproportion qu'il y a entre lui et le monde. Il doit seulement méditer sur lui-même. Léonard, lui, est un coquin, c'est justement pourquoi... un coquin ne peut rien faire de mal !

Mon héroïne est enceinte. Une partie du public a protesté. Sans cette situation ma pièce est impossible. Elle y est liée comme la fleur au terreau où elle pousse.

Du reste, cette situation n'est pas nouvelle pour le public. Gretchen, dans *Faust*, est aussi enceinte, et pourtant, Gretchen n'est pas seulement une des figures les plus sublimes et les plus pures de la poésie ; la catastrophe tout entière est bâtie sur cette situation, sans cette situation, pas de catastrophe et pas de *Faust*. Clærchen, dans *Egmont*, est encore pire. C'est une prostituée, la maîtresse d'un comte qu'elle ne peut jamais posséder ; mais le poète a su l'entourer d'une telle noblesse éthique — qui dépasse de cent coudées la morale conventionnelle — que personne ne s'en effarouche, si l'on excepte toutefois ceux qui rougissent

en voyant que la Madone de Raphaël tient un enfant.

L'élément problématique, voilà la source de toute poésie ; tout ce qui est fini, conclu, reposé, n'existe pas pour elle, pas plus que n'existent pour le médecin les gens bien portants. Là seulement où la vie se brise, là où la situation intérieure se complique et s'égare, là la poésie a affaire. Il ne faut pas dire au poète : « Pourquoi t'occupes-tu d'une maladie si répugnante, pourquoi tes héros sont-ils en blouse au lieu de porter la toge ? » il faut lui demander s'il ramène la santé, c'est-à-dire une situation éthiquement purifiée, clarifiée.

La façon dont on a suivi et montré la crise, amené le résultat, voilà l'essentiel. Quant à l'état physique de Clara, il n'influe en rien selon moi sur ce que nous pensons

d'elle. C'est un caractère de jeune fille, délicat et il me semble que la dernière scène de l'acte II est là pour le prouver.

Le résultat de ma pièce est, je crois, aussi complet que possible. Clara a fait un faux pas, mais sa faute n'en est point une à dire vrai. On ne peut pas dire que la pauvre créature s'écarte du droit chemin ; on la contraint plutôt à en sortir ; on la pousse brutalement hors de la voie. Ce qu'il y a de tragique dans son cas se développe en même temps que ce qu'il y a de scabreux, et non pas après. Et cela seul devrait empêcher de penser à ce qu'il y a de scabreux. Je suis sûr même qu'une actrice qui accentuerait les motifs tragiques, ferait aussi bien oublier, que Gretchen dans *Faust*, ce qu'il y a de scabreux dans son rôle. Quand Gretchen implore la Vierge, qui se

scandalise de l'état où la jeune fille se trouve ? En posant ma figure ainsi, et pas autrement, j'ai simplement suivi la vieille règle de l'art tragique : sacrifier à l'essentiel ce qui est moins essentiel. Sans ce postulat, — la grossesse de l'héroïne — ma pièce est impossible.

APHORISMES ET RÉFLEXIONS

(Extraits du *Journal* de Hebbel.)

Sur le Drame

Si le poète cherche à dessiner les caractères de ses personnages en les laissant parler eux-mêmes, il doit bien prendre garde de les faire parler de leur moi intime. Tous leurs propos doivent se rapporter à quelque chose d'extérieur. Alors seulement, leur moi intime s'exprimera avec force et couleur, car il ne prend forme que dans les reflets du monde et de la vie.

Ce qui est vraiment comique est vrai, c'est-à-dire est fondé sur la nature, et pourtant, l'on ne peut se représenter aucunes lois, aucunes conditions de la nature, qui le provoquent et le rendent possible. C'est ce qui explique ce qu'il y a de piquant dans l'impression que fait le comique.

Un vrai drame est comme un de ces grands édifices qui ont presqu'autant de corridors et de chambres au-dessous qu'au-dessus du sol. Les hommes ordinaires ne connaissent que ceux-ci ; l'architecte connaît tout.

Avec chaque changement de décor, chaque changement de scène, une pièce recom-

mence pour le public. Que le poète ne l'oublie pas et en soit économe !

Les idées dans le drame, c'est le contrepoint dans la musique ; en soi, ce n'est rien ; et comme condition essentielle, tout.

Une vraie figure comique doit toujours ressembler au bossu qui est épris de lui-même.

Le drame dépeint la *pensée*, qui veut devenir *fait* par l'*action* ou la *souffrance*.

Dans l'art dramatique on devrait faire une

différence entre la *faute* et la *nature*. La méchanceté d'une nature originairement noble, mais dévoyée, produit la *faute* ; la méchanceté impliquée originairement dans les caractères ressortit à la *nature*.

Les monologues, dans le drame, ne sont permis que lorsque le dualisme se manifeste dans l'individu. Les deux personnes qui autrement doivent toujours être en même temps sur la scène, semblent alors réunies dans une seule personne, qu'elles bouleversent.

Ce que les gens comprennent le moins, c'est le sens du mot style, en fait d'art. Par exemple, dans la tragédie : l'idée, au pre-

mier acte, doit apparaître comme une lumière qui palpite ; au second, comme une étoile qui lutte contre les nuages ; au troisième, comme une lune qui pâlit ; au quatrième, comme un rayonnant soleil que nul ne peut plus nier, et au cinquième acte, comme une comète qui dévore et détruit. Les gens n'entendront jamais cela ; des sentences les aideront toujours beaucoup mieux à comprendre.

L'art dramatique et l'art théâtral sont deux nécessités, nées d'un seul et même besoin, mais qui pourtant ne peuvent jamais avoir entr'elles que des relations de bon voisinage et qui ne se fondent jamais tout à fait ensemble. Dans le poème dramatique mainte chose a sa place naturelle,

qui, à la représentation, doit nécessairement disparaître. Le drame, en tant que création poétique, est surtout *nature* ; la représentation, surtout *image*. La création poétique ne reçoit de la beauté que ses dernières et suprêmes lois ; la représentation, elle, est tout entière sous les lois de la beauté. Je ne prétends point dire par là que le poète doive retenir son essor, et renoncer aux effets les plus impressionnants et les plus magnifiques. Non, mais il faut qu'il sache accommoder l'œuvre achevée et l'aplanir. Il doit, en un certain sens, essayer de faire une double création.

Sur le Génie

et

Maximes d'Esthétique

13.

Le génie c'est : avoir conscience du monde.

L'art plastique représente dans l'homme, l'opposition ; dans Dieu, la direction : Jupiter et Prométhée.

L'intuition est au génie ce que l'instinct est à la masse.

Toute médiocrité dans la poésie mène à l'hypocrisie dans le caractère et dans la vie.

Le zéphir emporte les couronnes de laurier ; contre les couronnes d'épine l'orage ne peut rien.

Un bon conteur dessine toujours l'extérieur et l'intérieur en même temps, et l'un par l'autre.

Les grands hommes sont la table des matières de l'humanité.

Les hommes ordinaires sont beaucoup plus poètes en parlant qu'en écrivant. Tan-

dis qu'ils parlent, la vie et le monde exercent sur eux leur influence, et ils saisissent parfois le mot juste qui relie l'intérieur à l'extérieur. Quand ils écrivent, ils en sont réduits à eux-mêmes.

Gœthe était une encyclopédie et Shakspere est une source de l'histoire d'Angleterre.

On reproche à Napoléon son égoïsme. Que reste-t-il à un tel homme en dehors de son égoïsme ?

Toute l'*écriture*, au fond, n'est qu'un mélange dont les ingrédients restent éternellement les mêmes. Mais chaque époque

nouvelle demande une formule nouvelle et la formule nouvelle une nouvelle médecine.

La philosophie tourne et retourne toujours et toujours l'absolu, qui est le domaine de la poésie.

Il est dangereux de penser en images. On ne peut pas toujours l'éviter ; surtout quand il s'agit des choses les plus sublimes, images et pensées sont identiques.

Ce que nous possédons, nous ne le possédons jamais que pour un temps assez court. Cela est vrai de la force comme de l'entendement.

Celui-là seul est heureux, en qui la nature agit immédiatement, sans se sentir gênée par les barrières de l'individualité : Gœthe et Shakspere.

Faire la guerre est pour un prince la tentation la plus humaine.

Quel art faut-il pour écrire des livres ? L'art d'écrire.

Toute œuvre d'art doit être infinie par le contenu et finie par la forme.

La forme la plus haute de la poésie est l'histoire. Saisir les résultats de l'évolution

historique et les enfermer dans des images impérissables, comme Sophocle a fait l'idée hellénique.

Il y a des hommes de talent partiel, comme il y a des physionomies partielles, où la ruse, la malice, l'intelligence se reflètent, mais rien de général : ces figures appellent la caricature. Les figures « générales » ne peuvent jamais être défigurées. Sur des tasses et des pipes, aussi bien que sur les tableaux de maîtres, on reconnaît Alexandre, César, Napoléon, Gœthe, Raphaël, Richelieu.

La forme est l'expression de la nécessité. La matière est la tâche ; la forme est la solution.

La prose donne une représentation de ce qui est pensé, la poésie de ce qui est vécu.

L'idée maîtrise-t-elle le poète, ou le poète maîtrise-t-il l'idée ? Tout est là.

Que la poésie soit image, mais qu'elle ne fasse pas étalage d'images. On ne fait point une glace en juxtaposant des miroirs.

La haute critique n'est qu'une autre branche des sciences naturelles.

La poésie lyrique a quelque chose d'enfantin ; la poésie dramatique, quelque chose

de viril ; la poésie épique quelque chose de sénile.

Comme l'arbre tient solidement le fruit qui n'est pas mûr, et l'esprit une création qui n'est pas mûre ! Et comme ils se détachent spontanément quand ils sont mûrs !

En restreignant l'importance des moyens, on se rapproche souvent du but le plus élevé de l'art. Si Raphaël, au lieu d'avoir des couleurs amorties, en avait de brillantes et ardentes, ses tableaux ne s'harmoniseraient guère avec l'idéal qu'il représente.

L'histoire prend sa source dans les individus, et c'est aux individus qu'elle aboutit.

Il n'y a qu'une sorte de critique qui soit respectable, celle qui dit au poète : voilà ce que tu as voulu, voilà ce qu'il a fallu que tu voulusses. Et maintenant, dans quel rapport ce que tu as voulu est-il avec ce que tu as fait ?

S'il n'a pas assez de métal pour une cloche, qu'il fasse un dé et l'accroche au clocher de l'église, chez Lilliput.

L'effet d'une œuvre d'art : 1° ça peut être ainsi ; 2° ç'est comme ça ; 3° ça ne peut pas être autrement.

Il y a bien des livres qu'on lit avec le sentiment de faire une aumône à l'auteur.

L'humour est la seule création absolue de la vie.

Un pasteur qui, dans les oraisons funèbres, au lieu des vertus et des mérites du trépassé, rappellerait ses faiblesses et ses fautes pour consoler les survivants, voilà un homme qui aurait de l'humour.

La véritable et profonde humour joue avec les insuffisances des plus hautes choses humaines ; la fausse humour avec celles d'individus, détachés de l'ensemble.

L'humour n'est jamais plus humoristique, que lorsqu'elle cherche à se définir.

Religion

La religion est une amitié élargie. La superstition est la seule foi vraie.

C'est une grande idée de la religion catholique, que des hommes remarquables, ayant aux yeux de la divinité quelque valeur, puissent intercéder auprès d'elle.

Un Dieu, dont l'homme qu'il a créé aurait encore besoin, serait un pitoyable Dieu.

On s'enthousiasme deux fois pour une religion (et surtout quand on ne lui doit rien), quand elle commence, et quand elle s'achève.

Il serait de peu d'utilité pour mon prochain que je l'aimasse comme moi-même.

Celui-là seul qui aime Dieu, s'aime soi-même.

Il serait possible que dans le conflit con-

temporain, le christianisme gagnât autant que le Christ perdrait.

Après tout, ce qu'il y a de meilleur dans la religion, c'est qu'elle provoque des hérétiques.

Quand les anciens priaient Jupiter, c'était notre Dieu qui les exauçait.

Il en est beaucoup qui ne croient à rien, mais qui ont peur de tout.

Aphorismes philosophiques

et

Propos d'un moraliste

Le bonheur de l'homme ne dépend pas de sa force, mais de son caprice.

La nature a donné à beaucoup le talent de souffrir avec autrui, à peu celui de se réjouir avec lui.

L'individualité n'est pas tant un but,

qu'un chemin. Ce n'est pas le meilleur : c'est le seul.

L'idée d'immortalité implique-t-elle l'idée d'éternité ? Celle-là est-elle possible sans celle-ci ?

Veux-tu savoir ce qu'est la vie, dis-toi : qu'est-ce que la mort ?

Deux hommes sont toujours deux extrêmes.

Plus un corps se rapproche du corps le plus parfait, du corps humain, sans attein-

dre complètement sa perfection, plus il est laid : le singe.

Nous sommes toujours aussi petits que notre bonheur ; oui, mais nous sommes aussi grands que notre douleur.

Nous dépensons toujours au compte de l'avenir. Et l'avenir fait banqueroute, quoi d'étonnant?

Aujourd'hui, je voyais jouer des enfants. « Moi », disait l'un d'eux, « je suis le gendarme et toi, et toi, et vous autres, vous êtes tous des canailles ».

Un criminel n'en reste jamais à de petits crimes. Il veut progresser et en commettre de plus grands. Cette tendance plaide-t-elle pour ou contre le criminel ?

La plupart des expériences sur moi-même, je les ai faites quand je reconnaissais les particularités d'autres hommes.

Se préparer à la vie et vivre en même temps, voilà la tâche suprême.

Se promettre quelque chose à soi-même et ne pas le tenir : chemin de traverse qui mène droit à la nullité, au manque de caractère.

Aucun malheur ne frappe l'homme sans qu'il en cherche l'origine dans une faute.

Nous devons agir, non pour aller contre le destin, mais pour aller au-devant de lui.

La philosophie est une pathologie supérieure.

Il n'est point nécessaire que toutes les questions trouvent leur réponse. Pour les plus importantes, c'est déjà beaucoup qu'elles aient été posées. Car ce sont elles, qui, au cours des temps, exigent tribut des plus grands esprits.

On pourrait tout aussi bien écrire un art de respirer qu'un art de penser. (Logique).

L'homme est un aveugle qui rêve de la vue.

Toutes nos pensées, toutes nos vues, tous les moments de notre existence, sont traversés par le dualisme. Le dualisme est notre idée suprême et la plus sublime. En dehors de lui, nous n'avons vraiment aucune idée fondamentale. Vie et mort, maladie et santé, temps et éternité, nous pouvons penser tout cela et nous le représenter comme ombre et lumière. Mais nous ne pouvons point nous faire une idée de la communauté, de la conciliation qui se cache derrière ces dualités nettement tranchées.

La volonté de l'homme est libre, c'est-à-dire : il peut consentir à ce qui est nécessaire.

Si l'âme a toujours existé, elle est immortelle. Mais si elle a commencé, il faudra qu'elle finisse.

La forme la plus parfaite est la mort. Elle cristallise les éléments que la vie agitait dans un perpétuel remous, et une figure plastique se dresse.

La nature mange, quand nous mourons.

Bien des chandelles ne sont redevables qu'à leur chandelier de ce qu'on les voit.

« Je ne suis pas un aigle ! » dit l'autruche. Et tout le monde d'admirer sa modestie. Et elle faisait une figure bête, n'ayant pas eu le temps d'ajouter : « Non seulement je vole parfaitement, mais je peux aussi parfaitement marcher ».

Chacun a son dada, le seul coursier qui franchisse les abîmes.

Un fou contait les folies des autres fous : « Tenez, voilà le roi des fous ; il croit qu'il est le fils de Dieu. S'il l'était, je devrais

pourtant bien le savoir, puisque je suis Dieu le Père ».

Tout ce qui reluit n'est pas or. Fort bien. Ajoutez : mais tout ce qui est or ne reluit pas.

Ecrire des choses risibles est si facile qu'on ne devrait jamais y échouer ; nos écrivains les plus sévères en donnent l'exemple.

Poursuivre avec entrain, joie, énergie, le but prochain : seul moyen d'atteindre le but le plus lointain.

Dans l'enfer de la vie ne pénètre que

l'aristocratie de l'humanité. Les autres restent à la porte et se chauffent.

Il est plus agréable à l'homme, et surtout plus facile, de se construire un microscope qu'un... macroscope.

Toute instruction vient du cœur; toute culture, de la vie.

C'est une grande bêtise de la part de la souris, une fois prise au piège, de ne pas dévorer le lard qui l'y leurra.

Il n'est point d'athée assez forcené pour

ne pas aider les croyants à fêter les fêtes chrétiennes.

Grandir, par sa propre force, une petite douleur, physique ou intellectuelle, c'est l'adoucir.

Il y a des hommes qui sont tout musique.

Les hommes aiment mieux aider ceux qui n'ont pas besoin de leur aide, que ceux à qui elle est nécessaire.

Un roi assura si longtemps à ses sujets qu'il était libéral, qu'à la fin ils eurent l'insolence de le croire.

Un canari aimait qu'on lui donnât du sucre. Je lui en présentai un morceau. Il eut peur. Le morceau était trop grand pour être du sucre.

Les joies que nous ne comprenons pas, nous font l'effet de spectres.

Les mots sont puissants. Un homme peut devenir mauvais, parce qu'on dit de lui qu'il est mauvais. Et peut-être y en a-t-il beaucoup qui ne suivent le droit chemin, que parce que l'on dit d'eux : quel homme vertueux ! (1)

On devrait, autant que possible, garder même les pires hommes de la conviction

qu'ils sont mauvais ; plus d'un est devenu mauvais, parce que de trop bonne heure il s'est estimé tel (1).

L'opinion que les autres ont de lui est l'atmosphère bonne ou mauvaise, où l'homme vit.

La plupart des hommes ne sont bons que tant qu'ils en tiennent d'autres pour tels. Ils ne veulent pas donner ; ils veulent seulement payer une dette.

Je ne comprends pas les hommes qui mettent à leur plaisir autant de sérieux que

(1) Cf. La Rochefoucauld.

d'autres aux questions capitales de l'existence (1).

Le pédantisme a ses racines dans le cœur, non dans l'esprit.

Il y a des actes que l'on regrette avant de les avoir faits, et on les fait.

Les gens vertueux discréditent la vertu.

Oh ! comme l'homme aime, lorsqu'il est séparé de ce qu'il aime par une impossibilité ! Le passé !

---

(1) Cf. Vauvenargues.

Nos vertus sont le plus souvent les bâtards de nos fautes.

Bien des hommes pourraient voir, s'ils ôtaient leurs lunettes.

L'envie atteint toujours ce qu'on a, non ce qu'on est.

Pendant un naufrage, on jette à un homme une planche sur laquelle il se sauve. Arrivé sur le rivage, il vous demande : combien la planche ?

Quel est le meilleur, du loup ou de

l'agneau ?... Le loup dévora l'agneau et dit : maintenant, je suis loup et agneau.

On disait si souvent au loup qu'il n'avait rien de l'agneau, qu'à la fin il se décida à dévorer l'agneau, pour avoir tout de l'agneau.

Quand, à quatre-vingt-huit ans, on est capable d'écrire les *Mémoires* de Casanova, on a le droit de les avoir vécus.

On reproche aux jeunes de croire qu'avant eux le monde n'existait pas. Plus souvent encore les vieux croient que le monde cessera d'exister avec eux. Quel est le pire ?

Une jeune fille dit à sa voisine avec un sourire satisfait : « C'est un peu fort ! Tous ces jeunes gens — qu'est-ce qu'ils ont donc à me regarder? » — « Tu as une une tache noire au bout du nez, essuie-la, et ils te laisseront tranquille, » répondit la voisine.

Au lieu d'imputer ses défauts à l'individu, et de faire honneur de ses vertus à l'humanité, l'homme fait l'inverse.

Ce qu'on voit pour la dernière fois, on le revoit, comme si on le voyait pour la première fois.

« Comment voulez-vous faire votre che-

min ? » — « Comme un boulet de canon, pas comme une bille de billard. »

« Pourquoi a-t-il épousé la veuve ? » — Il voulait un souvenir du mari.

Quand il prie, ou quand on lui fait la barbe, l'homme a le visage extatique.

Souvent, les fils commencent à aimer leur père, quand ils cessent d'estimer leur mère.

La seule vérité que la vie m'ait enseignée, c'est que l'homme n'arrive jamais à avoir sur rien une conviction immuable. Tous ses

jugements ne sont que des décisions par où il se résout à regarder les choses de telle ou telle manière.

Il n'y a point de blâme qui ne soit utile. Le blâme, s'il ne me fait pas connaître un de mes défauts, me fait faire connaissance avec un défaut... du blâmeur.

Les puces n'ont pas de puces.

On pardonne à la vanité, mais non à la fierté. La vanité rend dépendant d'autrui. La fierté élève au-dessus de lui.

Quelle dépense d'esprit se fait, de par le monde, pour prouver des sottises!

Tu as un ennemi. Que veut dire cela ? Tu as devant toi un homme dont tu peux faire ou ton ami, ou ton esclave.

Il y a des gens qui se lavent, quand ils voient que d'autres sont sales.

Plus un individu est minuscule, plus il est fier d'être homme, et vice versa.

La chasteté pour l'homme, c'est de ne pas mettre son cœur à nu.

L'homme pardonne et oublie plus facilement les insultes qu'il a reçues, que celles qu'il a faites.

Il y a des gens qui trouvent toujours un cheveu dans la soupe. — Parce que, quand ils sont devant leur assiette, ils hochent si longtemps la tête, qu'il finit par y en tomber un.

Le trait individuel qui s'ajoute à la ligne pure de la figure, de la taille, du geste, choque les indifférents et captive celui qui aime.

On vit maintenant de l'art de dépenser le taler que le voisin a dans sa poche.

Il y a des chandelles qui éclairent tout, sauf leur propre chandelier.

Les Allemands et les Français

Chaque nation trouve un génie qui représente, dans le costume national, l'humanité tout entière. Les Allemands ont Gœthe.

L'Allemand est l'infinitif-né. Il se laisse conjuguer.

Le mot *Si* (*Wenn*) est le plus allemand de tous les mots allemands.

A la vue du sang les Français deviennent furieux ; un autre peuple tombe en faiblesse.

La Révolution française nous apprend quelle multitude d'hommes remarquables existent à toute époque, qui, dans la vie ordinaire, s'évanouissent sans laisser de traces.

Les Français d'aujourd'hui, dans la littérature et la poésie, me font l'effet de gens qui portent un habit devenu trop étroit et qu'ils ne peuvent cependant ôter. Ils tirent dessus et le déchirent, et quand, par quelque trou, un bout de chemise paraît, ils jubilent et s'écrient : Nature ! nature ! [1840].

La vie des Allemands consiste à s'enraciner dans la nature ; la vie des Français, à s'en déraciner. C'est de ce point de vue qu'il faut considérer leurs littératures. [1841].

La Révolution Française n'est pas un drame, mais un roman, et fort laid.

Les Français ont eu bien raison de ne pas mettre Napoléon au Panthéon : personne n'aurait plus osé s'y risquer ! Et pourtant, ce serait grandiose, s'il y reposait, seul ! [1843].

Les Femmes

Les femmes ne connaissent pas d'autre Dieu que le dieu de l'amour, et pas d'autre sacrement que celui du mariage.

Il faut reconnaître à la femme des privilèges et non des droits. Au reste, elles préfèrent ceux-là à ceux-ci.

Dans leurs rapports avec les femmes,

bien des hommes ressemblent au buveur, qui, après avoir vidé une bouteille de champagne, se croirait tenu, par gratitude, de vénérer le flacon comme un joyau précieux.

Les femmes aiment beaucoup à économiser... dans leurs prodigalités.

La femme aime en l'homme quelque chose de plus haut qu'elle, qu'elle cherche à abaisser vers elle. L'amour, chez la femme, est toujours mêlé d'une admiration involontaire et il cesse, dès qu'elle reconnaît que l'homme est au-dessous d'elle.

La femme enfante l'homme deux fois.

Une femme ne fait une action d'éclat que pour se libérer du respect qu'elle a pour l'homme.

Ce qu'il y a de féminin dans l'homme l'entraîne vers la femme. Ce qu'il y a de mâle dans la femme la pousse à braver l'homme.

La nature de la femme est bornée. Aussi aspire-t-elle à l'infini. La nature de l'homme est sans bornes ; aussi cherche-t-il à se limiter....

La femme vraiment femme n'est rien que

par rapport à son mari, ou son enfant, ou son amant.

L'amour est le vaccin de l'amour-propre.

La feuille de vigne était-elle pour Eve un gain ou une perte ?

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION. — Hebbel, l'homme et l'œuvre v

MARIA-MAGDALENE, tragédie-réaliste. . . 1

ESSAIS CRITIQUES :

I. Qu'est-ce que le Drame ? 165
II Sur quelques questions d'art dramatique 185
III. Maria-Magdalene 199

APHORISMES

Sur le Drame 219
Sur le Génie et Maximes d'Esthétique . . 225
Religion 237
Aphorismes philosophiques et Propos d'un moraliste. 243
Allemands et Français 267
Les Femmes 273

LAVAL. — IMPRIMERIE L. BARNÉOUD ET Cie

BINDING SECT. OCT 1 1981

13

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

DG
R443
.Y6

Bastier, Paul
Friedrich Hebbel, Dramatiste
et critique